BELGIQUE

HISTOIRE DE LA MUSIQUE ET DES MUSICIENS BELGES

(ÉCOLE FLAMANDE. — ÉCOLE WALLONNE.)

Par René LYR

RÉDACTEUR EN CHEF POUR LA BELGIQUE DE *S. I. M.*

et Paul GILSON

INSPECTEUR GÉNÉRAL DE L'ENSEIGNEMENT MUSICAL EN BELGIQUE

Sous sa physionomie politique actuelle, la Belgique existe depuis 1830 seulement; mais les provinces belgiques, mentionnées par Jules César, gardèrent, sous les dominations, à travers l'histoire, une existence intrinsèque. Cette force originale a permis à des historiens comme M. H. Pirenne d'établir que la *nation* belge se manifesta, de toujours, latente. Toutefois, son expression intellectuelle résulte d'un double courant: germanique d'une part, gallo-latin d'autre part.

Il semble qu'à l'origine les occupants de notre territoire étaient Celtes-Gaulois. Les Wallons descendent, en ligne directe, de ces aïeux. Les Flamands, venus avec l'envahisseur, sont, au contraire, de souche germanique. Tantôt réunis, tantôt séparés, selon les caprices de la conquête ou de la politique, ces deux éléments ethniques n'ont cessé de garder les caractères primitifs. Jamais ils ne se sont confondus, et, quoiqu'une sorte de nécessité géographique ait plusieurs fois uni leurs efforts, ils sont restés foncièrement antagonistes. Observons encore que, bien qu'appartenant a la famille gallo-latine, le Wallon diffère quelque peu du Français, par exemple, de même que le Flamand, fils du Nord, n'a que des accointances lointaines avec l'Allemand d'aujourd'hui. Quoi qu'il en soit, l'histoire musicale de nos provinces s'est confondue et se confond avec celle des races voisines auxquelles Flamands et Wallons appartiennent par atavisme, auxquelles ils furent incorporés au gré des événements. Nous en retracerons brièvement l'évolution, se traduisant sous deux aspects : populaire et savant, dans un ordre chronologique, dégageant les caractéristiques de chaque période et celles des personnalités qui les représentèrent.

Les documents, certes, nous manquent pour conjecturer ici de ce que fut l'art musical (?) au temps des Gaulois: les *Bardes* n'ont laissé souvenir qu'aux pages des auteurs latins. Nous savons que leurs chants entraînaient les guerriers aux farouches combats, qu'ils accompagnaient les druides blancs, « coupant le gui sacré au tronc noueux des chênes ». La civilisation romaine marqua la pénétration, chez les peuplades barbares des Gaules, de l'Eglise chrétienne et de ses rites. Les monastères du moyen âge achevèrent l'éducation, qui ne fut point aisée, si l'on s'en rapporte aux édits de Pépin le Bref et de Charlemagne. Ce dernier, d'après Eginhard, cultivait la musique; il fit venir des chanteurs romains, qui fondèrent des écoles à Metz, à Soissons, à Orléans, à Lyon, à Sens, à Paris, à Dijon, à Cambrai. Celle-ci exerça sans doute une influence sur le développement de l'art musical dans les contrées riveraines d'Escaut et de Meuse. Nous n'en avons point de preuves tangibles. Aussi bien commencerons-nous cette histoire de la musique en Belgique au premier musicien qu'elle puisse revendiquer : *Hucbald*. Né vers 840, Hucbald acquit une grande renommée. Il dirigea et fonda de nombreuses écoles, forma des musiciens qui, à leur tour, professèrent partout son enseignement. Le premier, il codifia chez nous les lois de la musique vagabonde. Il indique un système de notation imité des Grecs, dans son principal ouvrage, *Musica Enchiriades*. — Un autre Belge, contemporain du moine de Saint-Amand, et qui vécut à Liège, *Francon*, écrivit la plus ancienne méthode de musique mesurée : *Ars cantus mensurabilis*. — A la fin du moyen âge apparaissent les ménétriers ou ménestrels (aussi nommés *trouvères*). Nos pays en comptèrent beaucoup qui eurent grande renommée : *Adenez*, entre autres, né en Brabant vers 1240. La Bibliothèque nationale de Paris possède un recueil de ses chansons, avec texte musical. — *Adam de le Hale* (et non de la Halle), surnommé le Bossu d'Arras, né en 1240 également, à qui l'on doit, en plus d'un nombre considérable de chansons et de fabliaux, le *Jeu de Robin et Marion* qui passe pour le premier essai de comédie pastorale en musique. Le succès du *Jeu de Robin et Marion* fut énorme, il se prolongea, et l'on pourrait à peine le comparer à celui qu'obtiennent les plus célèbres opérettes de nos jours. Adam de le Hale emploie déjà les *ornements*, dont la mode fut probablement rapportée d'Orient par les croisés. — La musique « savante » de l'époque ne quitte pas les monastères. Les chefs ecclésiastiques de nos provinces contribuèrent à enrichir le répertoire de l'Eglise. *Olbert, Estienne, Hériger, Ingobrand, Damien*, abbés ou moines, y ont laissé un nom.

Ceci nous conduit au seuil du XVe siècle, à la nais-

sance de *Guillaume Dufay*, fondateur de la fameuse *école* dite du *contrepoint néerlandais*. On a longtemps discuté sur le lieu natal de ce musicien, généralement considéré comme le plus habile de son temps, et qui dota effectivement la musique de formes neuves. « Les quelque cent cinquante compositions que l'on garde de lui, écrit M. E. Closson, montrent un progrès considérable dans la figuration harmonique : le perfectionnement de la notation, une expression relative. » Fétis a cru pouvoir conclure que Dufay naquit à Chimay, villette du Hainaut, patrie de Froissart. Mais le nom, Dufay, tend plutôt à faire croire qu'il est né à Fay-la-Ville, ou Fay-le-Château (Hainaut). Attaché vers 1248 à la maîtrise de Saint-Quentin, à Cambrai, Dufay y reçut son éducation musicale. Il fut ordonné prêtre à Paris, puis vécut à la cour de Bourgogne, à Rome, où il dirigea la chapelle papale; en Savoie enfin, où il est mort en 1471. On a de ce compositeur plusieurs messes intitulées : *Ecce ancilla Domini, l'Homme armé, Se la face ay pale, Tant me déduis*. Il a écrit aussi des chansons, d'une grande pureté harmonique. — Guillaume Dufay, dans ses *Messes*, suivit la coutume instaurée par les musiciens savants du moyen âge, lesquels, pour animer leurs monuments austères, empruntaient volontiers les fleurs de sève populaire. Telle mélodie répandue, profane ou mondaine, servit mainte fois de thème à la musique religieuse. C'est ainsi que la mélodie de *l'Homme armé*, le plus « en vogue » sans doute, fut longtemps pour ainsi dire imposée aux compositeurs désireux d'affirmer leur « maîtrise » par la confection obligée d'une messe. Celle de Dufay est la plus ancienne, mais on connaît plus de quarante compositions sur ce même *Cantus firmus*. M. Julien Tiersot, dans son livre *la Chanson populaire en France* (Plon-Heugel, 1889), a étudié ce procédé, et particulièrement *l'Homme armé*. Il a tenté de reconstituer la mélodie, qui serait, d'après lui :



Ockeghem, dans sa messe de 7 tons (Kyrie, Et in terra pax, Miserere, Pater omnipotens Deus, Et resurrexit. Et vitam venturi, Sanctus, Pleni, Hosanna, Agnus Dei), *Hobrecht, Busnois, Josquin de Prés* (deux messes), *Pipelaere, Régis, Caron, Tinctoris*, etc., de même que plusieurs Italiens et Français, utilisèrent ce motif. Voici le *Kyrie* de la messe de l'*Homme armé* de Dufay :

(3/1)
SOPRANO
Ky-ri-e e - lei - son e - lei -
ALTO
Ky - ri - e e-lei - son e-lei - son e.
TÉNOR
BASSE
Ky - ri - e e - lei - son

- son Ky-ri-e e-lei - son. e - lei - son
- leison, e - lei son, e - lei .
(L'hom - me, l'homme ar - mé)
e - lei - son Ky-ri - e e - lei -

e - lei - son, e - lei - - -

-son, e - lei - son, e - lei -

-son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei -

- - son e - lei - son e - lei -

- - son e - lei-son, e - lei -

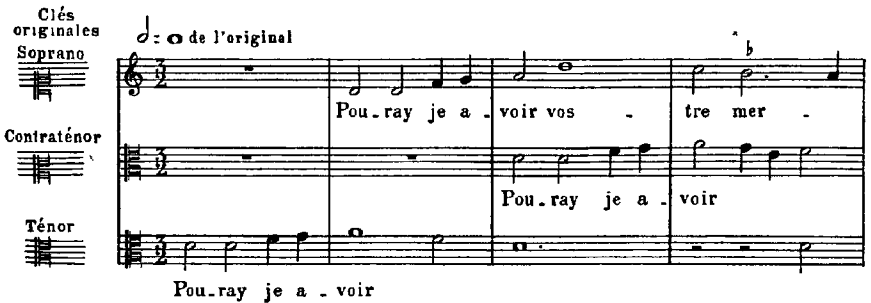
- - son e - lei-son, e - lei-son,

- son, elei - son, e - lei - son.

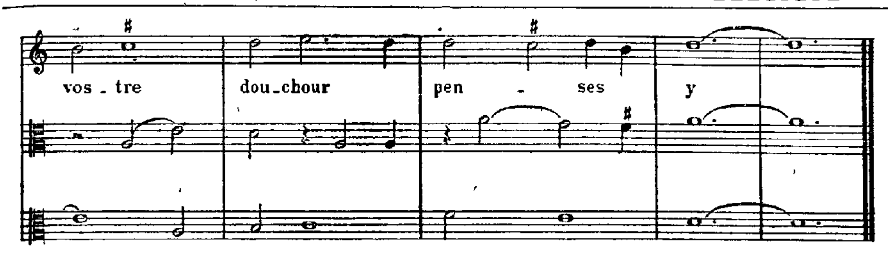
-son, é-lei - son, e - lei - son e-lei - - son.

e - lei-son, e - lei - son e - lei - son e-lei - son.

Citons aussi, du même :




-cy
ma bel - le
dam-me
je vous
pry - ce
jour de
l'an - né
-e pré - sen - - - - - -
-te
vous sem-ble il
que soye
en - - la
sen - te
par



Nous venons de parler de la *mélodie populaire*. C'est la forme première, instinctive et directe, la force vive de la musique. Nietsche l'appelle l'élément *prépondérant, essentiel* et *nécessaire*. — La mélodie populaire est naturellement, spontanément vocale, *monodique* (quoiqu'il y ait des mélodies instrumentales dans le caractère populaire : rondes, danses). Elle fut et restera la source abondante de l'art musical. — La Belgique, terre sonore où les rythmes naissent et fleurissent sans cesse au cœur d'un peuple ardent et laborieux, possède une tradition musicale populaire exceptionnellement riche, où se reflète, on le verra plus loin, l'âme de ses deux races. Les investigations, à vrai dire, n'ont point encore inventorié tous les trésors de ce patrimoine. Le folk-lore wallon, particulièrement, reste assez ignoré. Les Flandres nous ont révélé, par contre, le merveilleux écrin de leurs vieilles chansons. Les ouvrages de Florimond van Duise en constituent à eux seuls un répertoire imposant. C'est à lui que les compositeurs flamands doivent la grande part de leur originalité.

Dès le XVe siècle, nous pouvons croire que nos contrées bourdonnaient, comme à présent, de rires et de chants. Ceux-ci inspirèrent les musiciens religieux et savants; ils constituèrent la *trame* même des compositions polyphoniques, l'ossature soutenant l'ouvrage. Le thème y est confié au ténor, les autres parties le développent et l'ornementent, au moyen des ressources variées de l'*imitation*, du *canon*. — Avec Dufay, Ockeghem, Josquin de Prés, Pipelaere, Hobrecht, déjà cités, *Clemens non papa, Pierre de la Rue, Gascoing, Sampson, Claude Petit, Jean Delattre, Henricus de Zeelandia, Gaspard van Weerbeke*, musiciens de l'Ecole néerlandaise, empruntèrent des mélodies populaires flamandes et wallonnes. Certaines se rencontrent encore dans l'art polyphonique allemand et dans les œuvres des compositeurs de France et d'Italie. *Henricus de Zeelandia* en cite dans son *Tractatus de Cantu* (vers 1450).

Notre matière musicale populaire s'est, du reste, répandue : on la retrouve dans toute l'Europe, tout comme on retrouve, sous des affabulations différentes, les données de nos *romans* de chevalerie dans toutes les littératures. Les Belges ont prouvé leur génie inventif à toutes les époques; en musique, plus qu'en autres domaines, leur apport fut considérable.

Le caractère *double* que nous avons posé est, dans nos chants populaires, mieux marqué encore que dans la musique savante. Le lied flamand diffère profondément de la chanson wallonne. En général, le premier ressemble au lied allemand; la seconde est française d'esprit et d'allure. Naïve, simple, légère, d'une ligne aisée, franche et libre, d'un sentiment prime-sautier, alerte, le plus souvent « amoureuse » (la plupart des maîtres néerlandais cultivent, presque indécemment, la « gauloiserie »). (Voir les *Écrits des musiciens* [Roland de Lattre] publiés au *Mercure de France* par M. Prod'homme). Elle a la gaucherie et le « comique » populaire. Elle est purement *monodique*. L'autre est plus riche de nombre et de rythme, plus pur, plus vigoureux, plus âpre, d'une musicalité à la fois plus expressive et raffinée, plus *harmonique*. Dans ses intentions les plus « lestes », il n'a pas la crudité, par exemple, de certaines scènes de Rubens, Jordaens ou Téniers. Il semble que l'art savant proprement dit l'ait élevé en l'interprétant, tandis que la chanson wallonne restait semblable à elle-même, vivant et se perpétuant dans la seule mémoire du peuple. On trouvera à la suite de notre étude un choix de mélodies flamandes et wallonnes, recueillies et commentées par Paul Gilson.

L'on possède des centaines de recueils sur le folklore flamand-néerlandais. Le folk-lore wallon en compte peu. Cette lacune semble devoir être bientôt comblée, du reste; nombreuses sont les recherches entreprises depuis quelque dix ans par des musicologues ou des littérateurs wallons (MM. Closson, professeur au Conservatoire Royal de Bruxelles, et Colson, directeur de la revue *Wallonia*, spécialement).

*
* *

La mélodie, dont on peut dire, comme du Verbe, qu'*elle était au commencement*, resta donc en faveur, cependant que se développaient l'harmonie et la polyphonie qui en naquirent. Dès le IXe siècle, la science polyphonique était apparue dans les essais de l'*organum* (diaphonie : suite de quintes et de quartes auxquelles on est revenu de nos jours[1]). Elle se développa dans le motet et le déchant médiévaux, jusqu'au *faux bourdon* (XIVe siècle), où prit naissance le contrepoint néerlandais qui va nous occuper.

Au XVe siècle déjà, nous l'avons vu, les contrées hennuyères étaient un centre intense de culture musicale. Hucbald d'abord, Dufay, Binchois, leurs disciples, ensuite, exercèrent une influence prépondérante sur la musique en général. Presque tous les maîtres de l'école, composée en majorité de Wallons et de Picards, occupèrent en Italie les plus hautes fonctions. De 1450 à 1600, ils gardent une véritable *hégémonie*. Messes, motets, chansons polyphoniques, inspirées généralement du répertoire profane populaire et de la cantilène liturgique : telles sont les formes qu'ils cultivent. Leur art est scientifique, religieux par l'esprit, par les formules, par les affinités avec les modes grégoriens. Néanmoins, on

1. A ce propos, remarquons que l'instinct « physiologiste » des anciens ne manquait pas d'intelligence. Fétis, dans la préface de la première édition de sa *Biographie universelle des musiciens*, écrit qu'*il était interdit de faire entendre ces symphonies ou « doux concerts »*, *en dehors des dimanches et jours de fête*. Sans doute pour que l'oreille ne s'y accoutumât point !...

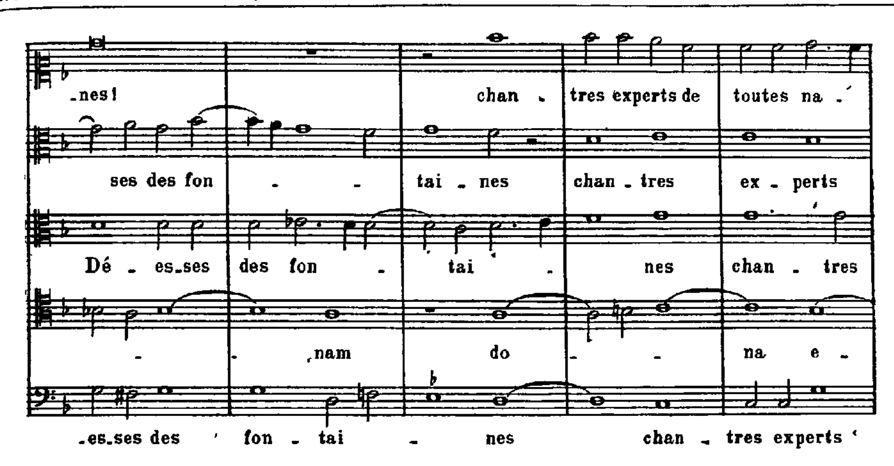
reconnaît les uns et les autres à des différences personnelles de sentiment et même de style.

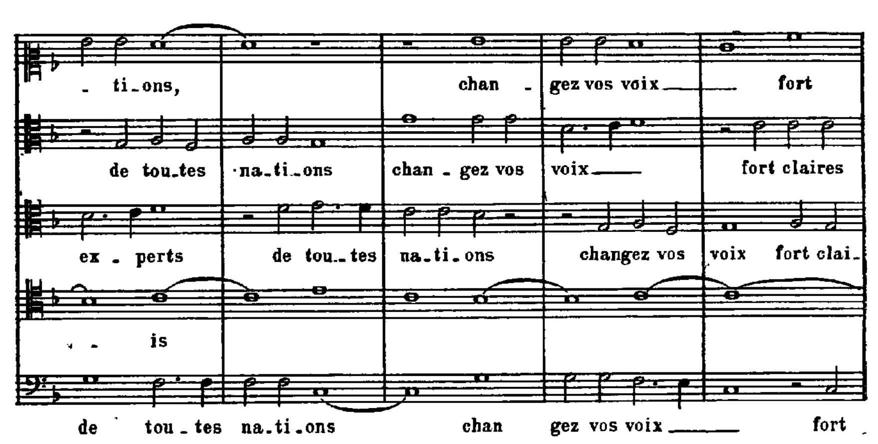
Le fondateur de l'*école néerlandaise* (la première école musicale proprement dite), nommée ainsi du fait que provinces wallonnes et flamandes se trouvaient réunies sous le sceptre de la maison de Bourgogne, et en vertu d'une coutume, qui n'a pas encore disparu, de considérer comme « flamand » tout le pays belge, la Wallonie comprise, est donc *Guillaume Dufay*. *Egide de Binche*, dit *Binchois*, né à Binche vers 1400, chapelain de Philippe le Bon, mort en 1460 à Lille, fut le théoricien et le pédagogue des innovations que Dufay apportait. La plupart des musiciens de l'école sont ses élèves. *Regis, Caron, Busnois, Fauque, Ockeghem* lui-même qui forma les *Loyset Compère, Pierre de la Rue, Josquin de Prés*, etc. Au début du XIVe siècle, un Belge encore, qui passa longtemps pour l'inventeur de l'imprimerie musicale : *Van Waelbeke*, né à Waelbeke, en Brabant, sous le règne du duc Jean II, perfectionna l'orgue, en inventant les *pédales*. Sous Charles le Téméraire, la chapelle bourguignonne compta un musicien renommé : *Busnois*, dont l'origine n'est pas déterminée précisément, mais que l'on croit natif de nos provinces.

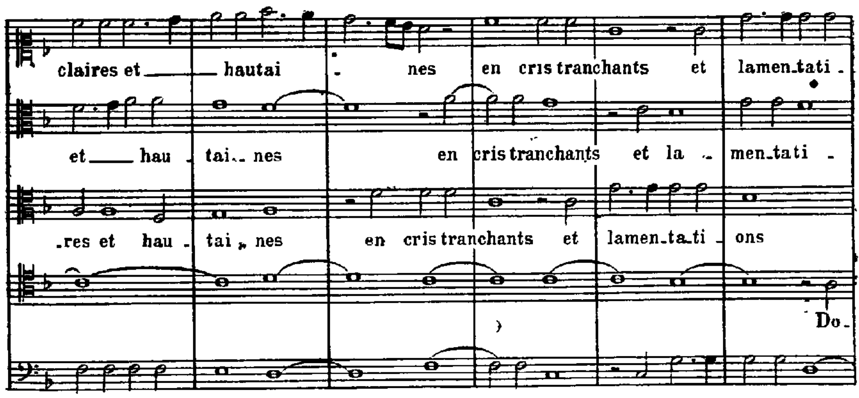
Les archives pontificales ont conservé de lui une messe, sur l'*Homme armé*, entre autres œuvres, et des chansons que publia *Petrucci de Fossombrone*, inventeur de l'impression musicale au moyen des caractères mobiles, dans son recueil des 150 pièces célèbres, publié en 1503. Dans le même temps, *Ockeghem*, surnommé *le Grand* par les musicologues, vécut à la cour de Charles VII. A en conclure d'après une lettre de Jean Lemaire de Belges, Ockeghem était né à Bavay (*Belgium* en latin) en 1430. Il exerça les fonctions de chapelain à la cour royale. Cet artiste de génie est en quelque sorte l'inventeur de l'*art contrapuntique* resté jusqu'à lui assez barbare, comme en témoigne l'organum. Il composa les premiers *canons*. On appela Ockeghem le pilier de la musique; sa mort fut pleurée par les poètes et par les musiciens. — Vers 1435, la petite ville wallonne Nivelles donna le jour à *Tinctoris* (quelques auteurs supposèrent toutefois qu'il était natif de Poperinghe, Flandre), Jean le Teinturier, théoricien et compositeur, qui fonda à Naples la première école de musique qui ait existé en Italie. Il y fut secondé par Guillaume Garnier (Guarnerius) et Bernard Hycart, musiciens belges. Tinctoris a laissé un Dictionnaire des termes musicaux usités au XVe siècle : *Terminorum musicae definitionum*. Avec lui, d'autres Belges encore furent en Italie; on a retenu les noms de *Jean de Namur, Guillaume Guinand, Jean de Roi*.

Le plus illustre, le « Prince » des musiciens du XVe siècle, célèbre dans toute l'Europe, fut *Josquin de Prés*, que Lavoix compte parmi les Français. Josquin, né dans le Hainaut ou dans le Nord (la question reste posée) vers 1450, étudia à la maîtrise de Saint-Quentin avec Ockeghem, ainsi que nous l'avons dit. Il fut maître de chapelle à Cambrai, chantre pontifical à Rome, maître de chapelle à Ferrare, puis à la cour de France. Il mourut à Condé en 1521. Il a composé des messes (dont une sur *l'Homme armé*), des motets, des chansons, où il libère l'imitation de ses règles trop inflexibles; son contrepoint est plus souple, grâce à des modulations. Il excella dans la chanson légère. Reproduisons le *Chant de Déploration* qu'il composa à la mort de son maître *Ockeghem*.




-nes! chan - tres experts de toutes na -
ses des fon - - tai - nes chan - tres ex - perts
Dé - es-ses des fon - tai - nes chan - tres
- - nam do - - na e -
-es-ses des fon - tai - nes chan - tres experts


- ti-ons, chan - gez vos voix fort
de tou-tes na-ti-ons chan - gez vos voix fort claires
ex - perts de tou-tes na-ti-ons changez vos voix fort clai-
- - is
de tou - tes na-ti-ons chan gez vos voix fort


claires et hautai - nes en cris tranchants et lamen-tati -
et hau - tai- nes en cris tranchants et la - men-tati -
-res et hau - tai - nes en cris tranchants et lamen-ta-ti - ons
Do-
claires et hau - tai - nes en cris tranchants et lamen - ta - ti-ons



-ons Car d'Atropos les moles - ta-ti-ons
-ons Car d'Atro - pos les moles-ta - ti - ons
Car d'Atropos les mo - les - ta-ti -
-mi - ne
Car d'Atropos les mo - les - ta-ti-ons
vos - tre O - keghem par sa vi-
vos - tre O-ke - ghem par sa vigueur a frap - pé
-ons vos - tre O - ke-ghem par sa vi -
Et lux
vos - tre O - ke-ghem par sa vigueur a frap - pé
-gueur a frap - pé le vrai tré - sor de musique et chef d'œu - vre
le vrai tré - sor de mu-sique et chef d'œu - vre
- gueur a frap - pé le vrai tré - sor de musique et chef d'œu - vre
per per - tu - a
le vrai tré - sor de mu-sique et chef d'œu - vre
etc.

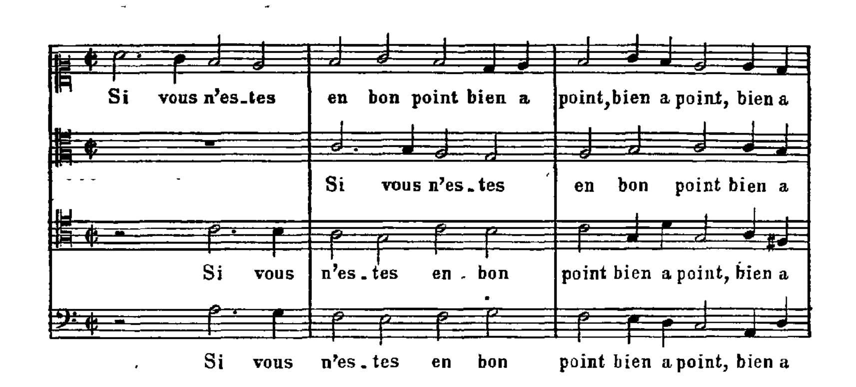
Josquin eut de nombreux élèves, au nombre desquels *Richafort*, né en Belgique au xv[e] siècle, maître de chapelle à Bruges, *Petit Coclius, Jannequin*, auteur de chansons imitatives, dont la *Bataille de Marignan*, souvent encore exécutée de nos jours; *Gombert, Mouton, Adrien Willaert*, qui fonda l'école de Venise. Né à Bruges, en 1490, ce dernier vécut à Paris, auprès de Jean Mouton, musicien de la chapelle de François I[er], qui acheva son éducation, puis en Italie, où il forma des disciples : tels *Cyprien de Rore*, né à Malines en 1516, qui lui succéda à la direction de l'école vénitienne et à Saint-Marc; *François Viola*, qui fut maître de chapelle à Ferrare; *Constant Porta, Zarlino*, le plus savant théoricien de l'Italie. Willaert mourut en 1563. On a de lui des chœurs, des motets, des chansons françaises. Il inspira à Zarlino son célèbre traité *Institutions harmoniques*, dont la portée, on le sait, fut immense. Un autre grand maître belge, *Philippe de Mons*, né à Mons vers 1521 et mort en 1606, en Italie, a mis en musique des poésies de Ronsard. Comme on le voit, les représentants de notre école étaient nombreux dans les différentes cités italiennes[1].

La chapelle du pape posséda encore, à la fin du xv[e] siècle, *Jacques Arcadelt*, qui finit sa carrière au service du duc de Guise. Les musiciens des Pays-Bas sont alors les préférés. « On se les arrache, » écrit Lavoix. Ils restèrent, jusqu'à Palestrina, les maîtres de la musique. Plus tard, nous les verrons reprendre avec usure, hélas! à leur pupille, les leçons qu'ils lui avaient données.

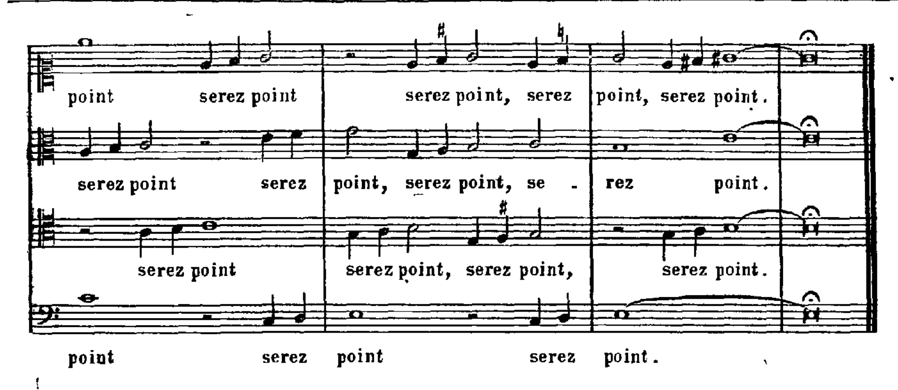
Les glorieux siècles que nous venons de parcourir, étonnamment féconds et non encore égalés, sinon, peut-être, de cette ère, tant au point de vue de la production que de la virtuosité et de l'enseignement, virent encore maints artistes de renom et de valeur : *Jean de Castro*, né à Châtelet en 1512, auteur de chansons polyphoniques; *Jean Guyot*, « *Castileti* », né à Châtelet vers 1512, dont on a des motets, des psaumes, des chansons; *Jean Saumer*, né en 1542, à Ath, auteur d'ouvrages didactiques; *Nicolas Payen*, de Soignies; *Pierre de la Rue*, né à la fin du xv[e] siècle; *Louis Compère*, déjà cité, dont on conserve un motet; *Jean Crespel*, connu par des motets et une déploration sur la mort d'Ockeghem; *Brumel, Pipelare, Isaac, Agricola Massenus.*

1. Aujourd'hui déchues, les villes de *Naples*, de *Florence*, de *Venise* et de *Rome* resterent longtemps des foyers qui attiraient les artistes de tous pays : cela explique les migrations de nos musiciens.

Mais tandis que l'Italie achevait son éducation à l'enseignement des contrapuntistes belges, un puissant génie était apparu sur notre sol, qui allait résumer les conquêtes de l'art musical et clore magnifiquement le règne de l'école néerlandaise. *Roland de Lattre* ou Orlando di Lassus, comme il aimait à s'appeler lui-même, naquit à Mons en 1532. Il fut enfant de chœur à l'église Saint-Nicolas (ses origines sont encore peu précises). Il suivit Ferdinand de Gonzague en Sicile, puis à Milan, voyagea vers 1550 en France et en Angleterre, séjourna à Anvers en 1556, fut appelé à Munich par Albert V, dont il fut maître de chapelle et chez qui il mourut en 1594. Contemporain de *Palestrina*, Roland de Lattre eut une gloire semblable à celle qu'avait connue Josquin. Il fut appelé aussi le *Prince des musiciens* de son temps. Sa célébrité fut universelle : tous les poètes de l'époque lui consacrèrent des pièces enthousiastes, les papes et les souverains l'attirèrent et l'anoblirent. On possède deux mille compositions signées de son nom, dans tous les genres, de toutes les formes usitées avant lui : messes, psaumes, motets, chansons polyphoniques françaises, allemandes, italiennes, villanelles, madrigaux. Magistralement, avec une verve endiablée, une aisance, une perfection merveilleuse, il aborde tous les styles. Curieux mélange de légèreté et de profondeur, de spontanéité, d'inspiration naïve et de science, de fantaisie et de formalisme, Roland de Lattre nous représente le type accompli du Wallon, exubérant, joyeux, rieur et frondeur, aimant la grosse plaisanterie, mais sujet aux accès de mélancolie, épris de rêve et d'abstraction. Donnons ici, prise au hasard, l'une de ses chansons françaises à 4 voix, sur un texte de Clément Marot :




point, Si vous n'es - tes en bon point, bien a point bien a point, bien a
point, Si vous n'es - tes en bon point bien a point, bien a point, bien a
point Si vous n'es - tes en bon point, bien a
point Si vous n'es - tes en bon point, bien a point, bien a
point, bien a point, Quelque jour en - gres - se - rez Et a -
point, bien a point, Quelque jour en - gre - se - rez Et a -
point, bien a point Quelque jour en - gres - se - rez
point, bien a point Quelque jour en - gres - se - rez
- lors vous le se - rez Quelque jour en - gres - se - rez Et a -
- lors vous le se - rez Quelque jour en - gres - se - rez Et a -
Et alors vous le se - rez Quelquejour en - gres - se - rez
Et alors vous le se - rez Quelquejour en - gres - se - rez.
- lors vous le se - rez, se - rez point, se - rez point, se - rez point, se - rez
- lors vous le se - rez se - rez point, se - rez point, se - rez point,
Et a - lors vous le se - rez, se - rez point
Et a - lors vous le se - rez, se - rez point, se - rez



Nous citerons encore les Hennuyers *Jean de Fosses*, né à Gosselies; *Georges de la Hèle*, né en 1545, maître de chapelle de Philippe II, le dernier des polyphonistes néerlandais; *Verdelot, Hollander, Canis, H. Van der Ryst, Verdonck* (Cornélius), né à Turhout. Ce compositeur a joui d'une grande célébrité; un monument lui a été élevé dans l'église des Carmélites à Anvers. On possède ses livres de madrigaux à 6 et à 9 voix, des chansons françaises, un *Magnificat* à 5 voix, etc. Un madrigal de Verdonck harmonisé par Paul Gilson fut publié à l'occasion de l'Exposition 1910, en commémoration d'Albert et Isabelle (siècle de Rubens), par le *Soir-Noël*.

Madrigal de H. Waelrant (1597).






grin - go - tez, qui re - frin - go -
grin - go - tez re - frin - go -
Qui grin go - tez, re - frin -
Qui grin go - tez, re - frin -
-tez, re - fringo - tez la no - te, Pre - nez un ton plus
-tez, re - fringo - tez la no - te, Pre - nez un ton plus
go - tez la no - te, Pre - nez un ton plus
go - tez la no - te,
doux, Pre - nez un ton plus doux et à loi - sir, Si-gni-fi -
doux, Pre - nez un ton plus doux et à loi - sir,
doux, Pre - nez un ton plus doux et à loi - sir, Si -
Pre - nez un ton plus doux et à loi - sir, Si -
-ant si - gni-fi-ant ce que la no - te, Ce
Si-gni-fi - ant ce que le chant dé - no - te, Ce
-gni-fi-ant ce que la no - te, Ce
-gni-fi-ant ce que le chant dé - no - te
rinf.


mf
que le chant ce que le chant ce que le chant déno - te, Ac -
mf
que le chant ce que le chant dé - no - te dé - no - te Ac -
mf
que le chant ce que le chant ce que le chant dé - no - te Ac -
rinf.
mf
Ce que le chant dé - no - te Ac -
p
-cor - dez vous, ac - cor - dez vous ainsi que la li-not - te, Qui
p
-cor - dez vous, ac - cor - dez vous ainsi que la li-not - te, Qui
-cor - dez vous, ac - cor - dez vous ainsi que la li - not -
-cor - dez vous, ac - cor - dez vous ainsi que la li-not - te
prend plai-sir qui prend plai-sir en son chant gra -
prend plai-sir qui prend plai-sir qui prend plai-sir en son chant gra -
p
-te Qui prend plai-sir qui prend plai-sir en son chant gra -
p
Qui prend plai-sir qui prend plai-sir en son chant gra - ci -
rinf.
- ci - eux. Soy - ez ex - pers, soy - ez ex - pers, Soy-ez ex -
rinf.
-ci - eux. Soy - ez ex - pers Soy - ez ex - pers, Soy-ez ex -
rinf.
- ci - eux. Soy - ez ex - pers, Soy-ez ex -
-eux. Soy - ez ex - pers. Soy - ez ex -


p
-pers des o - reil - les et yeux, Ou au-tre - ment, ou au-tre - ment, ou au-tre -
p
-pers des o - reil - les et yeux, Ou au-tre - ment, il vaudrait mieux
p
-pers des o - reilles et yeux, Ou au - trement il
p
-pers des o - reil - les et yeux, Ou au-tre-
mf sf
-ment il vaudrait mieux vous tai-re, Et je vous pri - - e, et
mf sf
vous tai-re, Et je vous pri - e, et
mf sf
vaudrait mieux vous tai - re, Et je vous pri - e, et
mf sf
-ment il vau-drait mieux vous tai-re, Et je vous pri - e, et
je vous pri - e que vous soy - ez soi -
je vous pri - e que vous soy - ez
je vous pri - e que vous soy - ez
je vous pri - e que vous soy - ez soi -
f ma leggiero
-gneux De ne chanter de
f ma leggiero
soi - gneux De ne de ne
f ma leggiero
soi - gneux De ne chanter
f ma leggiero
-gneux De ne chanter de ne



Vinden-Hubert Waelrant, né à Ath ou à Arras, dont nous avons des chansons françaises et italiennes, des cantiques sacrés, et la *Symphonie angélique* (*symphonia angelica*), recueil de 66 madrigaux de Verdonck, V. Ruffo, Angelini, et autres.

⁂

Sous Marie de Hongrie : *Jean Gossins, B. Appelzelders, Jacques Bucquet, Sigismond Yver, Roger Pathie,* etc. — Le rôle de la musique devient de plus en plus secondaire à partir de ce moment. Sous *Charles-Quint, Jacques Clemens* (*Clemens* dit *non papa* pour le distinguer du pape Clément, musicien aussi), *N. Gombert,* auteur de motets et de messes, *Thomas Crequillon,* dont les ouvrages religieux nous parvinrent, les fils de Roland *de Lattre* : Ferdinand et Rodolphe, *Jacque de Kerle, Jean de Mucque, Jean Martelart, A. Thiebauld, Philippe le Duc, Renaut del Melle, Florent Canalis, Laurent de Vos,* tous vécurent en Italie. Sous Philippe II, le chanoine *Chastelain, M Bonmarché, A. Pévernage, Baston, de Paep, Louis Brooman...*

Résumons ce XVIe siècle : il marqua le développement et l'épanouissement premier de la musique polyphonique. Celle-ci était surtout religieuse et

disposée en vue des exécutions dans les églises (messes, motets). Les compositions profanes (madrigaux, chansons, etc.) reflétaient le même style, tout en étant plus carrément rythmées. Ce style était tout en *imitation*. (Voir exemples cités.)

Sur ces entrefaites, l'opera était né en Italie (fin du xvi[e] siècle).

Euridice de *Peri Caccini* (1600), exécuté au Palais Pitti, à Florence, aux noces de Marie de Médicis et de Henri IV; *Orfeo* (1607), de Monteverdi (1570 à 1649). Ce dernier, que l'on considère comme l'inventeur des dissonances de septième prises *ex abrupto*, bouleversa le style musical.

Dès cette époque, le rôle des musiciens belges, porté à son apogée par les maîtres néerlandais, pâlit et s'efface pour une longue durée. Leur style disparaît, grâce à l'abandon du concept de l'équivalence des parties, à l'invention de la basse continue, au développement de la pratique instrumentale, à la stylisation du chant monodique[1]. Le centre du mouvement musical se déplace définitivement, les Italiens vont prendre la suprématie, et la garderont jusqu'à nous.

* * *

L'apparition du *drame lyrique* et la réforme palestrinienne de la musique religieuse, épurée de la chanson profane, populaire et mondaine, semblent avoir influencé la production de nos compositeurs, c'est-à-dire que la faveur de l'art théâtral à ses débuts ne les toucha point, et maints musicologues ou historiens ont cru pouvoir en arguer pour préjuger de nos facultés dramatiques. Fétis, qui le mieux sans doute étudia le passé musical des provinces belges, après s'être étonné de ce qu'un *de Lassus*, témoin des premiers essais italiens, n'ait pas compris les ressources qu'offrait le genre nouveau à son génie, remarque que la forme théâtrale est celle dont les littérateurs et artistes belges se sont le moins préoccupés, celle qu'ils ont appliquée avec le moins de succès. Ils n'ont pas, dit-il, le « *génie* des *conceptions*

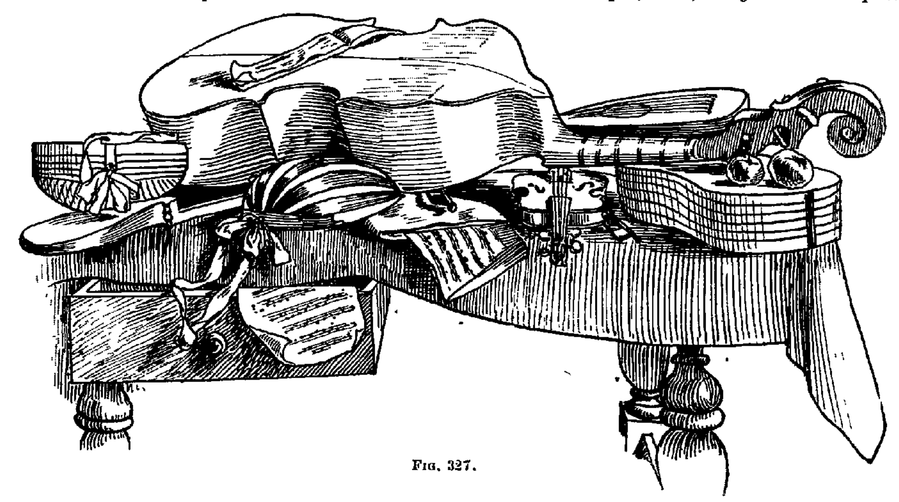


Fig. 327.

dramatiques ». Cette assertion, reprise par toute la critique, a peut-être le plus lourdement pesé sur le développement de notre production lyrique, en faveur de laquelle nous poursuivons précisément une lutte active. Depuis quelques générations, nos compositeurs n'ont pu affirmer leurs possibilités dans cette branche de l'art, où de plus en plus la musique veut chercher le contact avec les masses populaires. Ils durent se complaire dans la *symphonie*, où ils acquirent une incontestable maîtrise. Mais, en passant, nous tenons à détruire tel préjugé dont les savants sont responsables, et Fétis en particulier. Grétry à lui seul leur a donné un éclatant démenti, et la production moderne, exceptionnellement féconde en partitions pour le théâtre, démontre que, là aussi, peut s'exercer notre talent. Les écrivains belges : Maeterlinck, Van Lerberghe, Lemonnier, Verhaeren, Van Zype, pour ne citer que ceux-là, ont donné des chefs-d'œuvre à la scène. Les rares ouvrages musicaux qui furent, malgré l'indifférence et l'hostilité générales, montés au théâtre, obtinrent, tant en Belgique qu'à l'étranger, le plus encourageant accueil.

Et nous pensons que ce n'est point parce qu'ils n'en étaient pas capables que les musiciens flamands et wallons du xvii[e] siècle ne suivirent pas la mode venue de l'Italie; mais les conditions politiques et sociales ne permirent pas, d'une façon générale, à la musique de prendre la grande extension qu'elle venait de connaître. L'art a fleuri surtout aux époques de paix et de richesse; encore qu'il ne soit pas un luxe, — nous le considérons au contraire comme une force première, — il a besoin, pour s'affirmer pleinement et pour synthétiser les vœux unanimes d'une génération, d'une race, du recueillement que seule permet une ère de bien-être et de magnificence économiques. Aux stades chaotiques, il participe de l'action. — Il ne faut chercher d'autres causes à la pénurie de talents « définitifs », d'œuvres « concrétisées » dans la période tourmentée qui marqua les règnes de Charles-Quint, et surtout de Philippe II.

Nous nous bornerons à mentionner les noms des compositeurs que la postérité n'a pas dédaignés. Anvers, à qui la « trêve » du gouvernement d'*Albert et Isabelle* valut une effervescence artistique dont la splendeur ne fut jamais encore éclipsée, à côté des Rubens, Van Dyck, Jordaens, Teniers, Van Thul-

1. E. Closson.

den, etc.; des savants illustres : Mercator, Juste-Lipse, Vésale, Van Helmont, Simon Stevin, connut quelques musiciens : *Emmanuel Adriaensens,* le premier luthiste du temps. Remarquons que le luth était l'instrument de prédilection, et qu'il figurait au premier rang dans les ensembles instrumentaux, voire vocaux. Les autres instruments sont les mêmes que ceux que l'on employait dans tous les pays. Nous croyons donc superflu de nous y arrêter : ils seront étudiés dans le présent ouvrage. Reproduisons toutefois, à titre de document curieux, quelques fragments de toiles du musée ancien de Bruxelles, représentant des instruments de musique en usage aux Pays-Bas. (Voir figures ci-contre.)

Adriaensens (Hadrianus) a composé des recueils de pièces pour un, deux, trois et même quatre luths, à quatre ou cinq parties; *Noé Fraignient; Mathieu Thalman,* dont on a des messes; *J. Magghiels,* auteur de chansons; *J. de Brougk; Balthazar Richard,* de Mons, qui fut au service de l'Infante et publia en 1631, chez Pierre Phalèse, ses litanies à grand chœur. De même Anvers fut le siège principal de l'industrie musicale. C'est là que s'imprimaient les ouvrages de nos musiciens; il s'y trouvait des facteurs d'orgue



Fig. 328.

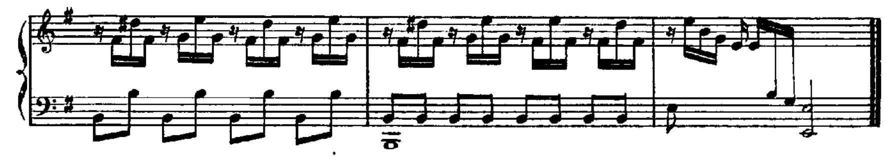
renommés, des luthiers, des facteurs de clavecin. Rappelons que le *Carillon,* qui revient en honneur dans les Flandres et dans certaines villes de Wallonie, après avoir, au cours des siècles, fait l'orgueil des beffrois et des tours érigés dans la brume, apparut chez nous vers le milieu du XIVe siècle[1]. Les *Ruckers,*



1. Il y a eu en Belgique des carillonneurs renommés. Le plus célèbre fut, au XVIIIe siècle, *Matthias Van den Gheyn.* Il était en même temps organiste. Il a laissé de nombreuses œuvres pour carillons. Van Elewyk, musicologue belge mort il y a peu d'années, a publié une trentaine de pièces pour orgue de Van den Gheyn. Les pièces pour carillon n'ont pas été éditées (nous en donnons une ici). Elles sont d'une telle difficulté qu'aucun carillonneur de nos jours ne serait à même de les exécuter, estime le chroniqueur. Nous assistons, depuis quatre ou cinq ans, à un réveil de l'engouement du peuple pour les carillons. Des tournois annuels ont lieu à *Malines* principalement, où *Jef Denyn,* le spécialiste restaurateur des instruments et de l'art en Belgique et à l'étranger, connaît de véritables triomphes.

..tent en trilles ou en sons répétés :





André et Hans, ont perfectionné le clavecin. Citons encore : *Pierre Maillart*, chanoine et chantre de la cathédrale de Tournay; il a écrit surtout des ouvrages théoriques, dont les *Tons, ou discours sur les modes de musique et les tons de l'église et la distinction en iceux; Dromal*, chantre de Sainte-Croix, à Liège, auteur d'un recueil : *Convivium musicale; Georges Messans; Léonard Nervius; François Tiburce; Jean Van der Elst; Jean Loisel; Florent; Kempis; Mathieu Pottier; J.-B. Locillet*, le musicien gantois dont feu M. Alexandre Béon ressuscita plusieurs pages gracieuses; le Liégeois *Henri Dumont*, né en 1610, qui occupa les hautes fonctions de maître de musique de Louis XIV, et dont il reste des messes de plain-chant (messes royales), des motets, des cantiques, des chansons et préludes d'orgue; *Charles Hackart*, de Huy, né en 1649, qui s'établit en Hollande. Hackart, virtuose réputé sur la basse de viole, a écrit des sonates pour cet instrument; *Hilaire Verloge* (l'Opéra français joua son *Ballet à la Jeunesse*); *Léonard Boutmy*, claveciniste né à Bruxelles, ayant séjourné à Lisbonne; *Bertezen; Nicolas Maiscocque*, dont on publia à Anvers, entre autres œuvres, *Harmonia sacra* (1688); *Cupis*, père de la *Camargo; Louis Bourgeois*, né à Fontaine-l'Évêque en 1686, mort à Paris en 1850, auteur de plusieurs ballets avec chant et de nombreuses cantates. (M. A. Wotquenne, préfet des études et bibliothécaire du Conservatoire royal de Bruxelles, a publié deux airs de *Bourgeois* dans son *Répertoire classique du chant français* [Lemoine, Paris].)

Paris commence à devenir la capitale de l'art musical, pour la Wallonie tout au moins.

Dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, la faveur de la musique renaît dans nos régions, mais, tandis que nous l'avons vue localisée en quelque sorte dans le Hainaut et la Picardie antérieurement, c'est à Liège, désormais, que nous verrons naître ses meilleurs et plus illustres servants.

Pierre Thorette, bénéficiaire de la cathédrale de Liège, mort vers 1680, auteur d'une symphonie : *la Chasse de Saint-Hubert*, que l'on exécute encore à l'église Sainte-Croix; *Hubert Renotte*, organiste à la même cathédrale, compositeur de motets et de sonates, mort en 1747; *Lambert Pietkin*, chanoine de Saint-Materne, qui publia en 1688 un recueil de motets : *Sacri Concertus*, et ses disciples, dont *Henri-Guillaume Hamal*, père de *Jean-Noël Hamal*, né en 1709, mort en 1778, maître de chapelle de Saint-Lambert à Liège, auteur de symphonies, d'oratorios, dans le genre italien, et des opéras-comiques wallons : *li Voedge di Chaudfontaine, li Lidgeô égadgi, li Fiesse di Houte si plout*, les *Ypocontes; Raik*, né en 1626, mort en 1664, organiste de la cathédrale d'Anvers; *François Delange* (1616 à 1781), compositeur d'opéras, de symphonies, d'ouvertures, de musique de chambre et d'église, inventeur du *Toton harmonique* « permettant à toute personne de composer »; *H. Framar; Kennis*, l'un des plus remarquables violonistes du XVIII[e] siècle, l'ancêtre de la brillante école du violon qui fait encore la gloire de Liège, dont on possède des concertos et des symphonies, — tous nés en la *Cité Ardente*, tandis que Bruxelles compte, avec une pléiade de chanteurs et d'acteurs : *Van Malderen* (1724 à 1768), un symphoniste; *Adrien Van Helmont; Pauwels*, compositeur d'opéras; *Simon*, qui perfectionna la harpe; *Jacque-Antoine Godecharle* et son fils Eugène, violonistes; — Anvers : *Vanderhaegen*, chef de la musique impériale; *Vandenbroek;* le facteur d'orgues *Louis Hey;* — Gand : le carillonneur *P.-J. Le Blan*, qui a laissé un livre de clavecin très remarquable. — Liège encore : *Chartrain*, compositeur-violoniste (1740-1798); *Delleplanque* (1746-1773), *Pieltain* (1754 à 1833), auteur de quatuors à cordes et de concertos de violon; *Dumont* (Barthélemy) (1756 à 1841), *Gresnick* (1752-1799), compositeur d'opéras « italiens »; *Coclet*, flûtiste-compositeur; *Coppeneur* (1780-1851). Mentionnons encore : *Sébastien Robson*, de Thuin (1734), frère du claveciniste *Robson; Schindlocher*, né à Mons en 1753, virtuose violoniste auteur de compositions restées inédites; *J.-J. de Momigny*, né à Philippeville (1762), organiste; *Lambillotte*, de Charleroi (1797), *Duval*, d'Enghien, etc., etc.

Nous devons réserver une place spéciale à *Gossec*, né à Vergnies en 1734, mort à Passy en 1829. Ami et protégé de Rameau, il vécut à Paris et y occupa les plus hautes charges, fut le musicien de la *Révolution*, fonda les *Concerts spirituels*, fut codirecteur de l'*Opéra* et fondateur de l'*Ecole royale de chant* devenue le *Conservatoire de Paris*. Gossec a écrit des opéras, des cantates, des pièces de musique de chambre et d'église, des symphonies qui offrent un intérêt documentaire. Ces ouvrages sont conservés à la Bibliothèque nationale et à celle du Conservatoire de Paris. Plusieurs furent édités.

*
* *

Ces musiciens, quoiqu'ils aient attesté d'un réel talent, et tenu, tel *Gossec*, de prépondérantes fonctions, n'avaient pu rendre à l'art musical belge le lustre que lui avaient donné les maîtres du XVI[e] siècle. — C'est à *Grétry* que la gloire en fut réservée. Grétry naquit à Liège, en 1741. Il fit sa première éducation à Rome, puis revint se fixer à Paris, où il conquit tous les succès que peut ambitionner compositeur. Son ouvrage de début, *les Vendangeuses*, avait été représenté à Rome et avait trouvé bon accueil. Le second, *les Mariages samnites*, fut écouté sans enthousiasme par le public de l'Opéra. Bientôt après, néanmoins, Grétry connut un triomphe avec *le Huron* (à la *Comédie Italienne*, 1768). Il donna successivement ensuite : *le Tableau Parlant* (1769), *Sylvain* (1770), *l'Amitié à l'épreuve* (1771), *Zemir et Azor* (1771), *la Fausse Magie* (1775), *l'Amant jaloux* (1778), dont nous donnerons la *sérénade :*

GRÉTRY. — Sérénade de l'*Amant Jaloux*.




Me dit tout bas: viens, suis mes pas
Un mot de vous, un mot bien doux,
Où la beau - té t'ap - pel - le.
Doit confir - mer en - co - re.
Voi - ci l'ins - tant du ren - dez - vous Pro - fi - te
Cet es - poir heu - reux et flat - teur Qui, ce ma -
d'un bon - heur si doux! Moi pour é - car - ter les ja -
-tin com - blait mon cœur Et d'où dé - pend tout mon bon -
-loux Je fe - rai
-heur, Char - man
p
f



Les Evénements imprévus (1779), *Aucassin et Nicolette* (1780), *la Caravane du Caire* (1783), *Théodore et Paulin* (1784), enfin son chef-d'œuvre, *Richard Cœur de lion* (1785). Cette date marque l'apogée et la fin de la production vraiment originale et de la suprématie de Grétry sur l'opéra-comique français.

Les partitions qu'il donna ensuite, *Guillaume Tell, Basile, Callinas, Denys le Tyran, Delphis et Mopsa*, etc., accommodées au goût nouveau qu'apportaient les Méhul (que certains musicographes rangent au nombre des musiciens wallons; né à Givet, dans l'enclave mosane, si semblable par la configuration, les mœurs, le langage, le caractère, à nos marches d'Ardennes, Méhul pourrait, en effet, à titres égaux, figurer dans notre aperçu) et Cherubini, d'une harmonie plus savante, d'une instrumentation plus riche et plus puissante, d'un sentiment plus vigoureux, ne sont point dignes de l'art qui l'avait illustré. Elles n'eurent plus le succès des premières, dont la vogue toutefois subsistante assura la vieillesse fatiguée du grand artiste. Napoléon le fit chevalier de la Légion d'honneur. Il fut membre de l'Institut et inspecteur du Conservatoire de Paris. Retiré à l'*Ermitage* de J.-J. Rousseau, Grétry y mourut en 1813. Il consacra ses dernières années à des écrits littéraires d'un intérêt et d'une valeur très remarquables : *Essais sur la Musique, Mémoires* (en 3 volumes), *Réflexions d'un solitaire*, etc. Bien qu'ayant passé sa vie presque complètement en France et qu'il ait, par l'influence et le caractère de son œuvre, plus que tout autre, la qualité de Français, Grétry n'oublia jamais sa ville natale. Celle-ci, qui avait obtenu de garder le « cœur » de son glorieux enfant, vient de commémorer son centenaire avec éclat. Elle a transformé sa maisonnette natale en un musée où désormais vivra sa mémoire parmi des souvenirs pieusement assemblés.

Grétry, peut-être, fut plus inspiré que savant, mais sa mélodie, pure, simple, naturellement marquante, adéquate toujours au sentiment exprimé, a le caractère « vrai » (je n'ose écrire *vériste*, ce terme ayant perdu sa signification) de la mélodie gluckienne; mais son art, fait de légèreté, de sensibilité nuancée, de verve et d'esprit, a toutes les qualités qui font le charme du *génie* français. Son théâtre reste le type de l'opéra-comique, auquel il donna l'élan définitif.

A la fin du XVIIIe siècle ou au début du XIXe, naissent encore, dans les parties wallonnes principalement, plusieurs musiciens dont l'un surtout eut une influence considérable : *François Fétis* (Mons, 1784-Bruxelles, 1861). Après avoir étudié l'orgue et la composition dans la cité de Saint-Wandru, Fétis se rendit à Paris, où il suivit les cours du Conservatoire. Il y professa dans la suite la composition, fut bibliothécaire de l'établissement en même temps qu'il écrivait dans différents journaux, fondait et dirigeait la *Revue musicale*, organisait des conférences et des concerts historiques. Après la révolution de 1830, il fut appelé à prendre la direction du Conservatoire de Bruxelles, qu'il garda jusqu'à sa mort. Fétis a composé une foule d'œuvres lyriques et dramatiques, des symphonies, de la musique de chambre, remarquables par une facture toute classique, mais qui manquent de réelle valeur artistique. Ses ouvrages musicologiques restent par contre un admirable monument. Sa *Biographie universelle des musiciens*, écrite à une époque où la science musicologique n'existait pour ainsi dire pas dans les pays de langue française, malgré ses inévitables erreurs, est aujourd'hui encore hautement considérée. Il a publié, en outre de cela, d'innombrables articles et études. Il avait commencé une *Histoire générale de la musique*. En qualité de directeur du Conservatoire, d'éducateur, Fétis a donné à l'enseignement de la musique en Belgique une impulsion décisive. — L'un de ses fils, *Edouard*, fut directeur de la Bibliothèque Royale et critique musical de l'*Indépendance belge* durant près de 50 ans. Il a écrit une *Histoire des musiciens belges* jusqu'à 1829. A part les Fétis, citons encore : *Jules Denefve* (1814), directeur de l'Ecole de musique de Mons, dont les chœurs ont survécu; *Benoît Fauconier*, de Fontaine-l'Evêque (1816), auteur de l'opéra-comique : *la Pagode; Théodore et Léon Jouret*, nés à Ath, compositeurs de mélodies, de chœurs, d'ouvrages lyriques; *Simonin*, pianiste re-

nommé (Schumann lui dédia son *Carnaval de Vienne*); les frères *Tolbecque*, les frères *Godefroid*, de Namur, harpistes célèbres; *Staes*, *Suremont*, *Aelster*, *Borremans*, *Van Campenhont* (l'auteur de la *Brabançonne*, hymne révolutionnaire devenu chant national), *Terby*, *Ansiaux*, *Jaspar*, dont le solfège est encore en usage dans certaines provinces, *Henrard*. Ces deux derniers dirigèrent à Liège une école de musique qui fut, en 1826, remplacée par l'*Ecole Royale de musique instrumentale et vocale* (depuis le *Conservatoire royal*). En cette même année 1826 fut fondée l'*Ecole de musique et de chant* de Bruxelles, qui devint aussi notre Conservatoire royal[1]; *d'Archambeau; Conrardy*, auteur d'un solfège encore en usage; *Janssens*, qui écrivit *les Trois Principes du chant grégorien; Lemmens*, premier directeur de l'école de musique religieuse de Malines. Ce dernier a laissé de remarquables compositions pour orgue. Ses œuvres complètes ont été éditées par la maison Breitkopff sous la direction d'un musicologue ostendais, M. *Duclos*. Lemmens a essayé de *rythmer* la musique la plus usitée à l'église (messes, vêpres, etc.) avec une harmonisation à l'orgue; sa tentative intéressante n'a pas réussi; *Riga*, enfin, auteur de nombreuses œuvres chorales restées au répertoire de nos orphéons.

***

C'est en 1830, nous le disions en commençant cet aperçu synoptique, que la Belgique se sépara violemment de la Hollande et proclama son *indépendance*. L'unité qu'avait rêvée la maison de Bourgogne, dans la conception même de Philippe le Bon, fut alors instaurée, sous la garantie des puissances européennes. Provinces flamandes et wallonnes, au nom d'un idéal de liberté mal défini peut-être, mais commun, au nom d'une sympathie « politique » inspirée par la haine de l'oppresseur, s'unirent pour chasser l'étranger. Cet étranger, à dire vrai, l'était surtout pour les Wallons, qui les premiers, à la voix du Liégeois Charles Rogier, coururent aux armes. Pendant quatre-vingts ans, l'union a régné entre les races : une ère de prospérité réelle, aux points de vue économique, intellectuel et artistique, en a résulté. Mais des vexations ont surgi, dont nous n'avons pas à stigmatiser ici les responsables ou fauteurs intéressés. Flamands, Wallons, frères par le travail et par l'art, encore que leurs terres revêtent, du sud au nord, des aspects différents, encore qu'ils soient de tendances et de culture opposées, auraient pu s'entr'aider et — pourquoi non? — s'aimer. Les peuples, au labeur, à la communion de souffrance et d'espoir, pouvaient participer d'un idéal humain. Hélas! depuis quelques années nous assistons à une explosion de colères : les haines, les rancœurs ancestrales se réveillent. La fusion des deux races ne s'est pas accomplie. La ligne de forêts qui protégea, naguère, les Ménapiens de la domination romaine, les soustrayant ainsi à l'emprise de la culture latine, marque toujours une frontière de langue, une barrière ethnique presque absolue. Les forces instinctives et ataviques, les rivalités brutales, travaillent obscurément la nation. Le grand conflit des civilisations ennemies — nos songes d'internationalisme doivent bien en connaître — qui se dessine et se prépare, dès à présent, atteint nos populations. Nous nous réjouirions d'une émulation dans un sens de nationalisme *esthétique*... mais les Flamands tressaillirent à l'appel guerrier de Germanie. Les Wallons se rapprochent de leur patrie élective, sinon réelle : la France. Ce n'est pas ici l'endroit d'épiloguer au sujet de ces dissensions. Constatons-les simplement et voyons-y le signe de la dualité que nous avons définie au long de cette histoire...

En réalité, la Wallonie nous a requis le plus souvent. Elle fut le premier foyer musical, non seulement pour la Belgique, mais, nous pouvons dire, pour la France : Hucbald, Josquin de Prés, Dufay, Roland de Lattre, Grétry, marquèrent les étapes de l'art français. Nous allons voir encore un Liégeois, *César Franck*, y déterminer la Renaissance moderne. Sans l'apport de nos musiciens, certes, la musique française ne serait pas ce qu'elle est. « Il n'est aucun domaine — nous le proclamions au premier *Congrès des Amitiés françaises* — dans lequel la Wallonie ait autant magnifié la France. » C'est dans cette expression, la plus vivante, la plus directe, la plus haute, c'est dans les rythmes de sa musique que son génie, ardent, prime-sautier, naïf, clair, précieux d'une part, épris d'abstraction, de forme pure et subtile de l'autre, est resté : chanson, cœur de la vieille Gaule, harmonie, esprit de la latinité.

Les Flamands, coloristes et peintres, aimant architecture solide et pâte puissante, vastes décors rutilants, lumineux et sonores, se réclament, musicalement, de l'*art germanique*. N'est-ce pas de leur sol que s'en furent vers l'Allemagne les parents mêmes du grand Beethoven? (Il existe encore, près de Louvain, un village de ce nom : Beethoven, « jardin de betteraves ». L'orthographe VAN *Beethoven* est rigoureusement flamande.) Wagner, dont la formidable et despotique étreinte ne brisa que les formules de la musique, pour les pays franco-wallons, a révolutionné profondément et la pensée et la technique des modernes Flamands. Ils subissent immédiatement et ils suivent, en vertu d'une logique correspondance et d'évidentes affinités, tous les mouvements venus du Nord. Il ne serait pas malaisé de démontrer, par exemple, le *slavisme* de certaines œuvres de Paul Gilson. En dehors de la volonté d'être et de rester eux-mêmes, et malgré leur originalité, les Flamands nous décèlent ainsi leur ascendance et leurs sympathies.

Mais reprenons notre exposé chronologique. Nous le verrons, aux approches de 1885, se diviser de plus en plus nettement selon ces directions sporadiques.

Dans la période 1830 à 1870, au théâtre, se produisent : *Pellaert* (1834) avec *Agnès Sorel* et un *Faust* arrangé en opéra-comique, qui eut un énorme succès; *Buschop*, le premier en date des *prix de Rome*, auteur de l'opéra *la Toison d'or; Ermel*, pianiste de Léopold I[er]; *Vivier*, qui écrivit un opéra en un acte, *Padillo le Tavernier;* on lui doit aussi un *Traité d'harmonie; Aimé-Ambroise-Simon Le Borne*, père de *Fernand Le Borne*, musicien et critique, naturalisé Français, auteur de *Mudarrah, le Temps de Guerre*, etc., etc. Le père *Le Borne*, prix de Rome en 1820, écrivit aussi plusieurs opéras; *Hanssens*, qui fut chef d'orchestre au théâtre de la *Monnaie*[2]. On lui doit le

1. Il y a en Belgique 4 *Conservatoires royaux* : Bruxelles, Gand, Anvers, Liege; des *écoles de musique* dans les principales villes. chefs-lieux de province et de canton. Il serait oiseux de les citer toutes; mentionnons : Mons, Louvain, Verviers, Tournai, Charleroi, Bruges, Courtrai, Ostende, Malines, Arlon et les faubourgs de Bruxelles : Ixelles, *Saint-Josse de Noode*, *Scaarbeeck*, *Saint-Gilles*, *Etterbeeck*, Anderlecht.

2. Le Théâtre de la *Monnaie* fut bâti sur l'ordre de l'electeur de Bavière en 1695. Son existence fut assez précaire jusqu'à la fin du

Siège de Calais, représenté à la *Monnaie*, sans succès. Les *musiciens* de l'époque en parlent comme d'une œuvre de grande valeur. Hanssens était un orchestrateur très habile. On a de lui des *Fantaisies* et des *Ouvertures* qui dénotent un réel talent de compositeur; les périodes de développement de ces œuvres sont notamment des plus intéressantes et même ingénieuses; *Grisar*, né à Anvers en 1808, a laissé des ouvrages gracieux, restés au répertoire, surtout *Bonsoir, Monsieur Pantalon; Limmander de Nieuwenhoven*, qui vit ses *Monténégrins* applaudis en 1869, à Paris; *Balthazar Florence*. Ce musicien est encore en vie. Ses pièces de théâtre sont oubliées. On joue encore sa *Messe*, son *concerto de violon*, son *Sanctus* pour chœur d'hommes, œuvre de mérite. Il s'est voué à la facture des pianos et harmoniums. *Stoumon*, ancien directeur de la *Monnaie*. De toutes ses œuvres théâtrales, l'on n'a retenu que la *Nuit de Noël*, dont la valse fait encore les délices des petits pianistes; *Léon Jouret*, déjà cité, auteur d'une opérette, *le Tricorne enchanté; Etienne Soubre*, père de *Léon Soubre*, qui vient de mourir, et qui fut professeur au conservatoire de Bruxelles et de l'école de musique de Saint-Gilles. Léon Soubre — achevons d'en parler ici — a publié des solfèges et différents recueils de mélodies.

Avec ces compositeurs, Bruxelles connut les chanteurs : *De Glimes* : il a laissé réputation de bon professeur de chant; *Begrez*, dont le succès fut prodigieux (on rappelle que le concert organisé à Londres par *Weber* mourant se donna devant une salle vide parce que Begrez chantait ce soir-là ailleurs); *Masset, Warot; Wicart, Sylva, Carman* (trio belge); *Georges Bonheur*, longtemps professeur aux conservatoires de Liège et de Gand, auteur d'une méthode, et qui forma d'illustres élèves; *Marie Sasse*, créatrice de l'*Africaine*, etc.

C'est alors qu'apparaissent les maîtres violonistes *Snel, Servais, Charles de Bériot*, fondateur de l'*Ecole belge* du violon, développée par Vieuxtemps. De Bériot (né à Louvain) publia sa méthode chez Schott frères. *Vieuxtemps*, né à Verviers en 1820, mort à Mustapha (Algérie) en 1881, fut élève de Lecloux et de Bériot. Il eut une renommée universelle. Il a laissé des œuvres autrement intéressantes, enrichissant le répertoire de son instrument. Il professa au conservatoire de Bruxelles et fut chef d'orchestre des Concerts Populaires fondés par Adolphe Samuel; *Hubert Léonard*, de Bellaire (près de Liège), 1819-1890, compositeur distingué, un des premiers wagnériens; *Massart, Jacques Dupuis, Colyns, Leenders*, qui dirigea l'Académie de musique de Tournai, les frères *Singelee, Jehin Prume* (Spa, 1839-Montréal, 1899). Citons encore les violoncellistes *Decortis, Tolbecque, François-André Servais*, père de *Joseph Servais* (qui fut le maître de *M. Edouard Jacobs*); *F. de Munck, Ernest de Munck*, qui fit partie du quatuor Maurin à Paris; *Jules de Swert, Paque, Adolphe Fischer;* les harpistes *Félix Godefroid*, né à Namur, *Hasselmans*, mort récemment, professeur au Conservatoire de Paris; les clarinettistes *Blaes*, compositeur de mélodies qui lui valurent le surnom de *Schubert belge;* les flûtistes *Demeur, Aerts, Dumont, Adolphe Léonard;* le corniste *Toussaint Radoux*, frère de feu *Théodore Radoux;* les chefs d'orchestre *Léonard Terry*, compositeur et musicographe; *Joseph Dupont* (Ensival, 1838-Bruxelles, 1899), qui fut chef d'orchestre des *Concerts Populaires* pendant vingt-six ans, dirigea l'orchestre de *la Monnaie* et fut codirecteur du théâtre, avec Lapissida. Il y conduisit à la victoire les partitions wagnériennes. L'influence de ce grand et généreux artiste fut des plus fécondes dans ce pays (si *Joseph Dupont* avait vécu, bien des talents restés dans une pénombre auraient connu l'affirmation rayonnante). — On ne l'a point encore remplacée. — *Charles-Louis Hanssens* déjà cité, *Seghers, Mengal, J. Hasselmans*, père du harpiste; *J.-B. Singelée, Lemaire*, etc.; les chefs de musiques militaires : *Staps, Panne, Labory, Van Kalk, Simar* et ses fils, *Clément Waucampt, Van Herzele, Steenbruggen, Turine, Mahy, Lecail, Walpot*, dont les derniers, encore vivants, connus par de brillantes transcriptions et de bonnes compositions originales de musique militaire, etc., etc.

Le chant choral est très en faveur en Belgique. Les orphéons s'y comptent par *milliers*. Des tournois fort suivis y sont régulièrement organisés. Les grandes phalanges de Gand, Anvers, Malines, Liège et Verviers, celles du Borinage, nombreuses et disciplinées, sont célèbres. Mentionnons les compositeurs *Denefve, Lintermans, Van Muldeghem, J.-B. Rongé, Riga, Radoux, Gevaert*... Notre école de piano, moins brillante que notre école de violon, fut représentée, dans la génération précédente, par : *Messemaekers, Angelot, Jacques de Coninck, Du Bois de Fiennes, Ledent, Solvay*, père de l'écrivain et critique musical, *Lucien Solvay, Grégoir*, dont le frère fut compositeur et musicologue. Il a écrit une *Histoire de la musique flamande; Steveniers, Meynne, Auguste Dupont*, frère de Joseph Dupont, auteur d'une *Méthode élémentaire* de piano; *Mme Pleyel, Van Cromphout, Brassin* (bien que né à Aix-la-Chapelle, ce dernier, qui professa au Conservatoire de Bruxelles, a eu une telle action dans notre pays qu'il en acquiert peut-être la qualité de Belge, et en tout cas doit être cité ici). Brassin a formé la plupart de nos virtuoses, avec *Zaremsky*, un Polonais, brillant élève de Liszt, prédécesseur de M. A. *De Greef* à la classe de piano de Bruxelles, mort jeune, mais qui a laissé des œuvres prestigieuses, d'une originalité puissante, d'un caractère « chevaleresque » et d'une écriture exceptionnellement raffinée. Zaremsky fut, en ce sens, un précurseur. Les facteurs d'instruments : *Loret, Van Peteghem, De Volder, Van Bever, Schryven* (orgues); les frères *Sax* (Adolphe est l'inventeur des *saxhorns, saxotrombas, saxophones); Mahillon*, constructeur, auteur de monographies techniques et d'un catalogue du musée instrumental du Conservatoire de Bruxelles. Citons aussi les écrivains et critiques : *Delmoth* (études sur *Roland de Lattre*), *De Vroye* (travaux sur l'*Art religieux*), *De Burbure de Wesembeck, Adolphe Mathieu* (monographie de *Roland de Lattre*), le chevalier *Van Elewyk. Van des Straeten* (histoire de la *Musique aux Pays-Bas*), *Van Lamperen, Snæck;* enfin, *Gevaert*.

Auguste Gevaert (né en 1828, mort en 1908), après avoir voyagé en Italie, en Allemagne, en Espagne, vécut à Paris de 1853 à 1871. Il y fit jouer ses premières œuvres : *Georgette, le Billet de Marguerite, Les*

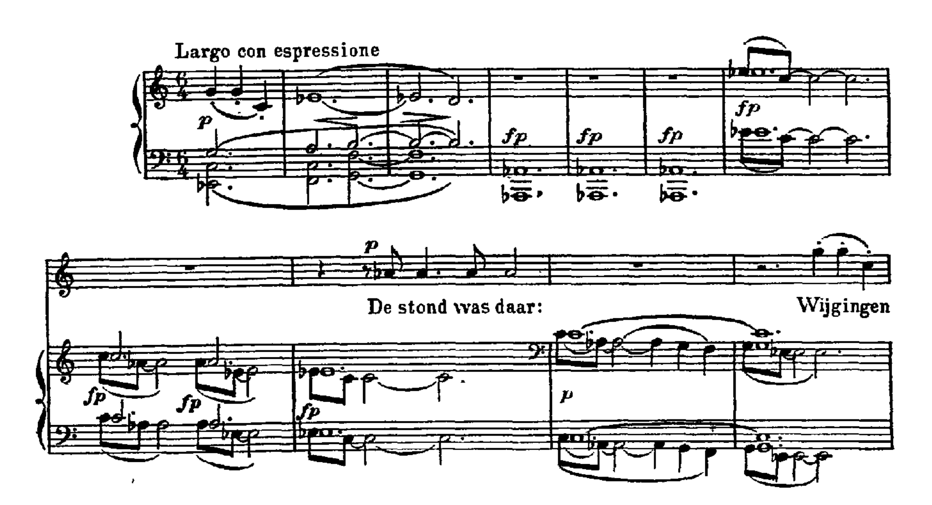
XVIIIe siècle. Il connut, de nos jours, des époques brillantes, sous la direction *Verdure* tout d'abord, *Dupont et Lapissida* ensuite. Accueillant toujours à l'*Art étranger*, et gardant la réputation de « deuxième scène lyrique du monde » que lui valurent les directions précitées, il n'a pas rempli, au point de vue *national*, le rôle qu'on eût voulu lui faire tenir.— Le Vlaamsche *Lyrisch Tooneel* (Théâtre lyrique flamand) d'Anvers, on le verra plus loin, a pris une place importante depuis vingt ans, grâce à la création d'une soixantaine d'œuvres belges (flamandes et wallonnes). Les théâtres de Liège et de Gand, avec des moyens infiniment plus modestes, ont aussi quelque action. Les autres (Mons, Namur, Tournai, etc.) sont peu dignes d'attention.

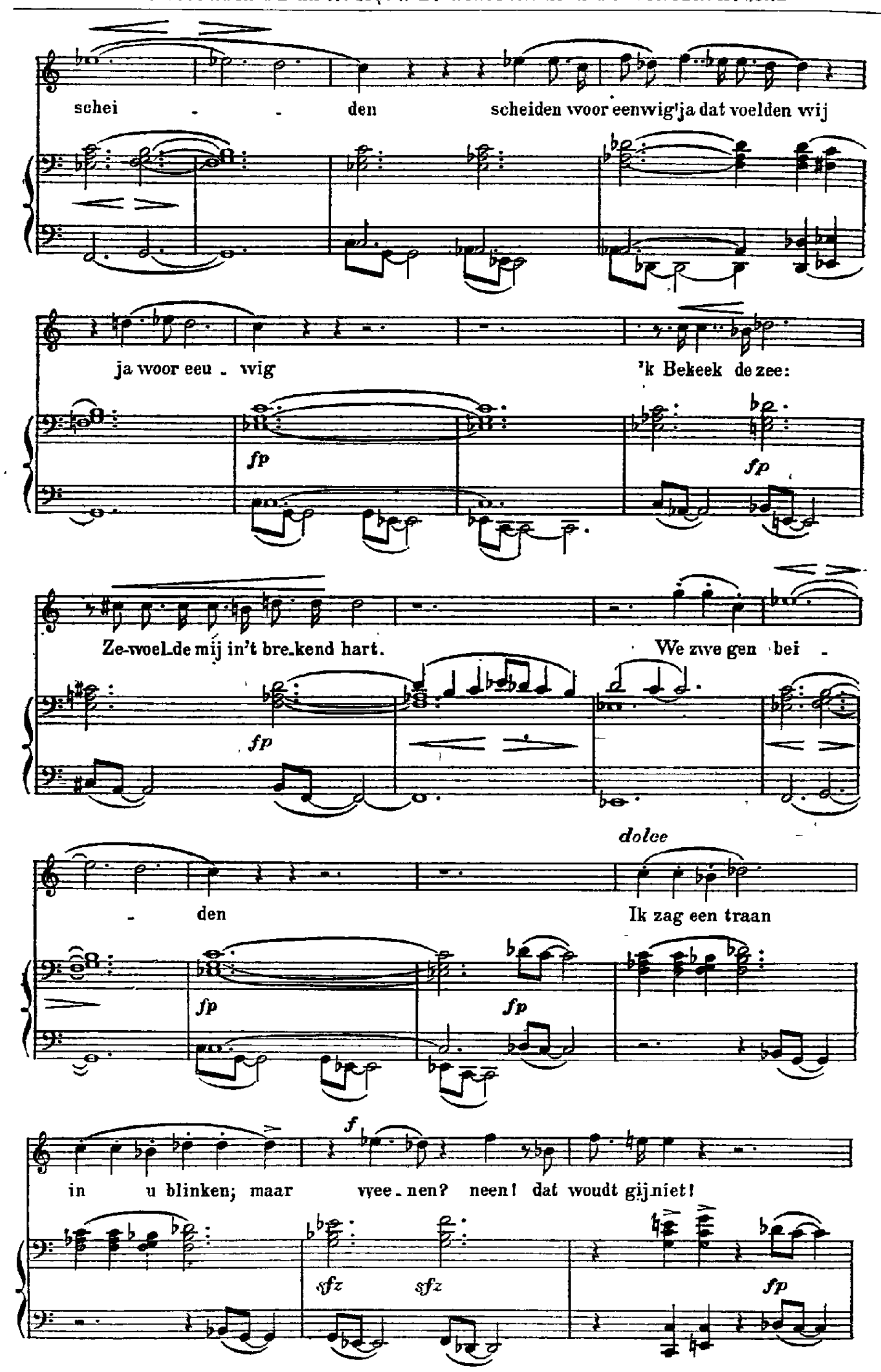
Lavandières de Santharen, Quentin-Durward, le Château Trompette, le Capitaine Henriot, que nous citons pour mémoire. En 1871, Léopold II lui confia le Conservatoire de Bruxelles. Il a écrit nombre d'œuvres : une *Messe funèbre,* des cantates, dont *België, Van Artevelde,* etc. Mais c'est le musicologue qui passera à la postérité. Ses *Traités d'instrumentation* sont classiques, de même que son *Cours méthodique d'orchestration.* Gevaert a publié en outre des recueils de compositions des vieux maîtres, une *Histoire de la musique dans l'antiquité,* qui donna la clef des modes grecs, et des études sur les origines du *chant ecclésiastique.*

***

Aux premières années du XIX[e] siècle, l'*individualisme* se manifesta en Belgique. Les musiciens *flamands,* dès lors, résolurent d'échapper aux emprises étrangères, de libérer leur propre instinct des tutelles et des entraves. Ils demandèrent à leur *Folklore* et à la *Littérature flamande* l'inspiration originale qui leur manquait encore. *Van der Ghinst,* en 1810, composa un opéra sur des paroles *flamandes.* Un groupe se constitua bientôt qui proclama cette volonté de l'art musical flamand d'être enfin lui-même. *Miry,* en 1847, écrit des vaudevilles flamands; *Van der Aeker,* directeur de l'*Opéra flamand, Mertens* ensuite, suivent cet exemple. L'idéal entrevu par ces humbles fut repris et formulé pleinement par *Peter Benoît,* né en 1834, dont la puissante figure incarne l'esprit, les tendances, les revendications « nationalistes », sinon purement germanophiles, de la race. *Peter Benoît,* il est intéressant de le noter, fut, au début de sa carrière, chef d'orchestre au Théâtre des Bouffes Parisiens. Il a composé de nombreuses œuvres : oratorios, cantates, chœurs, opéras, mélodies, le tout sur texte flamand, et de la musique sacrée. Citons : *Te Deum, Requiem, Concerto pour piano, Concerto pour flûte, Lucifer,* oratorio, *Het Dorp in't gebergte, Isa, De Schelde* (l'Escaut), *Drama Christi,* drame religieux pour soli, chœurs, orgue, violoncelles, contrebasses, trompettes et trombones; *De Oorlog* (la Guerre), cantate pour double chœur, soli et grand orchestre; *De Maaiers* (les Faucheurs), symphonie avec chœur, *Charlotte Corday, Wilhem de Zwigger,* musique pour drame, *Rubens-cantate, Antwerpen, Jongfrou Kathelyne, Hucbald, de Rhyn, Het Meilief* (3 actes), *les Derniers Jours de Pompéi, Sagen en Balladen,* pour piano; *Liefde in 'tleven* (lieder), *Liefdedrama* (lieder), des motets, une messe, etc. Il a écrit en outre des articles de critique, des ouvrages d'esthétique en flamand.

Peter Benoît, dans ses vastes fresques orchestrales et chorales, traduit l'aspect *extérieur* du tempérament flamand, fait de force, d'exubérance, de splendeur décorative et matérielle. Il a dans ses larges compositions ces coups d'ébauche, cette puissance grandiloquente, cette opulence et cette franchise de tonalités et de rythmes que l'on aime dans les chefs-d'œuvre hauts en couleur des maîtres de la peinture flamande. Richesse des combinaisons, puissance de la conception et de la pensée, masse robuste et carrée, abondance et verve, spontanéité, vigueur d'inspiration populaire, tels sont les caractères de ces esquisses, géniales en vérité. Les dernières œuvres de Benoit furent des tentatives de drame lyrique parlé et accompagné par un commentaire traité dans une façon quasi wagnérienne. Le maître disait que la mélodie, depuis Wagner, se rapprochant de plus en plus de la déclamation, autant valait *parler* que « chanter » dans le drame lyrique. Des deux œuvres qu'il écrivit dans cette pensée, une seule, *Karel Van Gelderland,* a vu, sans succès, les feux de la rampe. La seconde, *Pompéi,* reste inédite. Un autre musicien flamand, *Henry Waelput,* né à Gand en 1845, s'inspira de poèmes de son terroir. Il fut professeur au Conservatoire d'Anvers, que dirigeait Peter Benoît, puis directeur de l'Académie musicale de Bruges. On lui doit quatre *symphonies,* des *cantates* (de *Zegen des Wapens, Memling*), un drame lyrique, *Stella,* un *Concerto pour flûte,* des chœurs et surtout des *mélodies* d'une admirable tenue, d'une sublime profondeur. Ce sont peut-être les plus beaux *lieder* que l'on ait écrits en Belgique. — En voici un, des plus poignants :




schei - - den scheiden voor eenwig ja dat voelden wij
ja voor eeu - wig
'k Bekeek de zee:
fp
Ze-voel-de mij in't bre-kend hart.
We zwe gen bei -
fp
- den
dolce
Ik zag een traan
fp
in u blinken; maar wee-nen? neen! dat woudt gij niet!
f
sfz
fp


dolce
Gij wist, de mœd mij ging ont zinken, bij d'aanblik van mo ziels verdriet en
f
hieldt u sterk O eed - le vrouwe heb dank, hebdank! Gij
p
weet het dat een man de wee - nen - de oo - gen niet en kan van
cresc.
haar, die bij bemint, aan - schou - - - wen. Maar wat gij niet en
cresc. e string.
weet, misschien, t'is dat ik U mijn arme le-ven wel za - lig zou ten offer
Tempo
f



Ed. E. Gailliard et Cie, 1872. — Bruges.

Signalons ici *G. Huberti,* qui, bien que né à Liège, fut à ses débuts disciple de Benoît. Il dirigea l'École de musique de Mons et celle de Saint-Josse-ten-Nooden. Il a écrit des oratorios, des mélodies, des chœurs, — flamands et français, — des pièces pour instruments, des mélodies, et publia une *Histoire de la musique religieuse. Edgar Tinel,* né à Sinay (près de Saint-Nicolas) en 1854, mort en 1912, qui succéda à Gevaert comme directeur du Conservatoire de Bruxelles, après avoir remplacé Lenmens à l'École de musique religieuse de Malines, était aussi Flamand. Son œuvre, toutefois, délibérément et volontairement classique, fille de Haendel et de Bach, vouée à la réforme liturgique, manque d'un caractère original. Il a écrit des mélodies, des chœurs, de la musique religieuse, trois oratorios dramatiques (Tinel a réformé le style de l'oratorio), *Saint Franciscus, Sainte Godelieve, Sainte Catherine,* œuvres de foi hautaine et de noble tenue. La dernière fut représentée non sans succès au théâtre de la Monnaie. — On lui doit encore un ouvrage théorique : *le Chant grégorien.* — Nombreux furent les disciples de *Peter Benoît* qui restèrent fidèles à sa religion. *Lecnaerts,* né en 1852, qui fut chef d'orchestre des *Concerts Populaires* — fondés en 1890 — et de la *Grande Harmonie* d'Anvers; *Keurvels,* chef d'orchestre et fondateur, avec *M. Henry Fontaine,* du *Théâtre lyrique flamand*[1] d'Anvers, où il resta jusqu'en 1897. Il est aujourd'hui, ayant gardé une singulière jeunesse d'enthousiasme et de ferveur, directeur des *Concerts* de la *Zoologie.*

Jan Blockx, mort il y a deux ans, le plus brillant élève de Benoît, le remplaça au Conservatoire d'Anvers et fut considéré comme chef, après lui, du mouvement flamand. Né à Anvers en 1851, Jan Blockx a surtout écrit pour le théâtre, en collaboration avec MM. *N. de Tière* et *L. Solvay : Iets Vergeten, Princesse d'Auberge, la Fiancée de la Mer,* l'une des meilleures partitions théâtrales produites en Belgique, représentée avec succès, de même que la précédente, au théâtre de la Monnaie et sur les principales scènes de l'étranger, *Thyl Uylenspiegel, De Kapel, Liefdelied,* 3 actes dont les destinées, malgré de très réelles qualités, restent incertaines. Citons encore *F. Van Duyse,* qui fit représenter quelques œuvres musicales à Gand et à Anvers avant de se consacrer à la musicologie. On lui doit, nous l'avons dit plus haut, le monument de l'*Histoire de la chanson populaire flamande,* qui, avec les travaux de *Bohme,* constitue l'un des plus importants recueils de *folk-lore.*

***

De son côté, la Wallonie avait vu naître, en 1822, *César Franck.* Liégeois de naissance, il a passé sa vie en France et s'est fait naturaliser *Français.* Des découvertes récentes ont établi que Franck est d'origine germanique. Mais qu'importe? C'est bien un fils de la terre wallonne. Latin par la subtilité, par la délicatesse, par l'affinement des sens, Latin par l'équilibre et la lucidité de l'esprit, Latin par le style, le génial auteur des *Béatitudes* personnifie suprêmement les facultés de notre race. Il a gardé son ravissement panthéiste, son mysticisme ardent et païen; son chant serein enclôt la caresse berceuse, le rêve enveloppant qui plane au large de nos horizons nuancés. Son œuvre : *Trio en fa dièse* (innovant la « forme cyclique »), *Ruth* (oratorio), *Six pièces d'orgue, Rédemption,* les *Béatitudes* (1880), les *Eolides, Quintette en fa mineur, Variations symphoniques, Prelude, Choral et Fugue, Symphonie, Sonate pour violon et piano* (1896), dédiée à Eugène Ysaye, *Prélude, Aria et Final,* trois *Chorals d'orgue, mélodies,* est toute d'inspiration spirituelle et religieuse, mais elle s'anime d'un immense amour panthéiste dont les élans rejoignent l'infini.

Elle a marqué, musicalement, une rénovation dans le style harmonique et polyphonique et déterminé l'essor de la génération franco-wallonne actuelle.

Contemporains de César Franck : *Adolphe Samuel,* né comme lui à Liège et comme lui d'ascendance étrangère, joua un rôle considérable en Belgique, fonda les *Concerts Populaires de Bruxelles,* dirigea le Conservatoire de Gand. Ami de Berlioz, de Liszt et de Wagner, Samuel a composé *sept Symphonies,* des opéras, des cantates, l'oratorio *Christus,* où il pressent les innovations modernes (remarquons que cette œuvre imposante fut écrite par un vieillard de 74 ans; Franck, de même, composa ses plus belles pages vers la soixantieme année), des ouvrages didactiques, dont un *Traite d'harmonie,* que Paul Gilson a complété. — *Théodore Radoux* (1835-1911) fut directeur du Conservatoire de Liège, où il avait été préféré à César Franck postulant ces fonctions; auteur de plusieurs opéras, cantates, pièces pour instruments, de *chœurs d'hommes* qui restent des modèles du genre.

Nous devons parler ici de deux musiciens qui appartiennent à notre génération, mais qu'une mort prématurée empêcha d'accomplir leur destinée : *Frans Servais,* l'auteur de l'*Apollonide* (1889), sur le poème de Leconte de Lisle, œuvre majestueuse et grave; *Guillaume Lekeu,* élève de Franck (né à Heusy, près Verviers, en 1870, mort à Angers en 1894). Lekeu, en qui M. Vincent d'Indy reconnaît une nature « quasi géniale », a laissé quantité d'ouvrages, dont la personnalité, la profondeur et la beauté formelle étonnent chez un adolescent. Citons : *Sonate pour violon et piano* (dédiée à Eugène Ysaye), *Etudes symphoniques, Adagio pour violoncelle et quatuor d'orchestre, Fantaisie sur des airs angevins, Poème pour violon et orchestre, Andromède, Barberine,* comédies lyriques, *les Burgraves,* drame lyrique, *Quintette* à cordes, *Epithalame* pour quintette à cordes, trombones et orgue, etc., etc.

***

Le caractère de l'Encyclopédie où paraîtront ces pages ne nous permet pas d'exprimer un sentiment personnel sur les musiciens vivants. Nous serons donc bref dans l'énumération des personnalités qui se sont affirmées.

Au groupe flamand appartiennent : *Jean Van den Eeden,* directeur du Conservatoire de Mons (Académie de musique). Né à Gand en 1841, Van den Eeden a publié des cantates, des œuvres orchestrales et vocales, deux opéras : *Numance,* représenté à Anvers en 1898, et *Rhéna,* dont le succès fut grand au théâtre

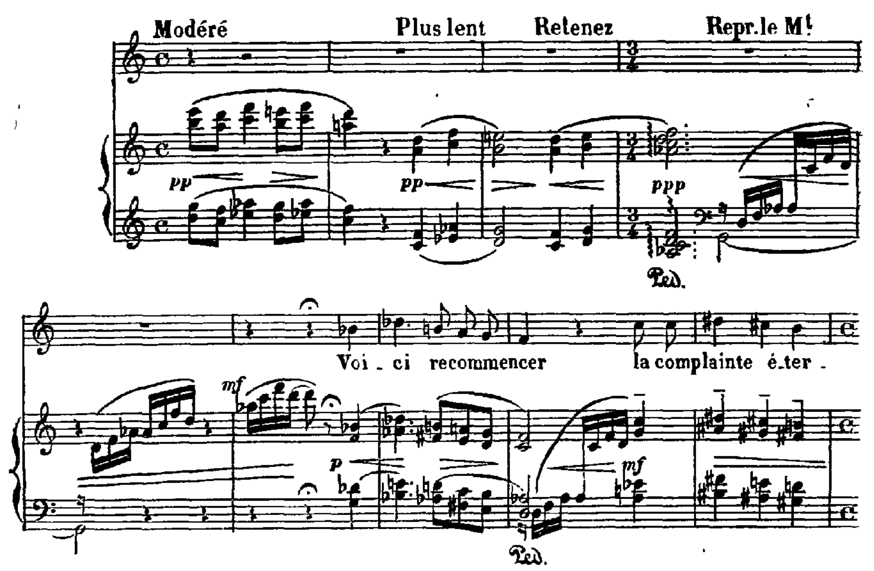
1. Le *Nederlandsch Lyrisch Tooneel* fut créé en vue de favoriser l'art dramatique musical flamand. Les premieres representations furent consacrées à des traductions d'œuvres etrangères . allemandes, scandinaves, tchèques, etc. Puis, successivement, et comme pour justifier les paroles de Keurvels, qui repondait aux édiles anversois niant la production lyrique flamande : « Les œuvres naitront dès que nous aurons *notre* théâtre. » Jan Blokx, Wambach, De Boeck, Gilson, Schrey et une vingtaine d'autres s'y firent connaitre et applaudir. L'entreprise est devenue officielle; l'administration d'*Anvers,* apres lui avoir fait construire un magnifique edifice en l'une des principales avenues de la ville, la soutient et l'encourage par tous moyens.

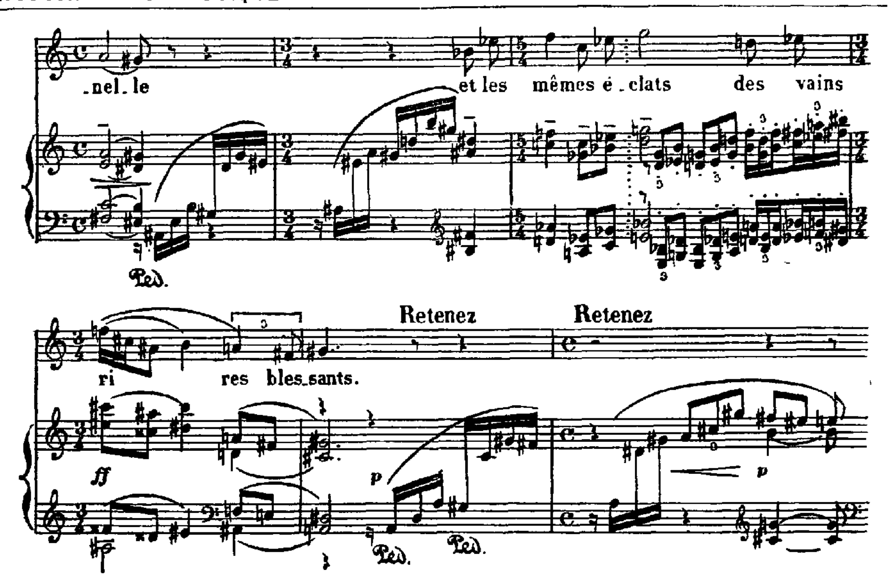
de la Monnaie en 1912; *Léon Du Bois*, directeur du Conservatoire de Bruxelles depuis la mort d'Edgar Tinel. Il a révélé ses qualités de dramaturge dans de nombreuses partitions, parmi lesquelles : *le Mort* (d'après Camille Lemonnier), *Edénie* (livret de C. Lemonnier), conte lyrique représenté au *Théâtre lyrique flamand* d'Anvers, et dont on admira les vastes et nobles proportions; *Paul Gilson*, inspecteur de l'Enseignement musical en Belgique, que consacrèrent des œuvres orchestrales et lyriques puissamment conçues et réalisées. Sa science polyphonique le fait l'égal des Strauss, des d'Indy. L'œuvre de P. Gilson est dès à présent innombrable : citons douze compositions d'orchestre, *la Mer*, esquisse symphonique, *Elégie*, pour instruments à cordes; *le Démon*, drame lyrique; *Alvar*, musique de scène; *Francesca da Rimini*, pour soli, chœur et orchestre; *Cantates inaugurales* (dont *la Lumière*, cantates des Expositions 1899 et 1910), des chœurs, pièces pour piano, orgue et divers instruments, morceaux d'harmonie et de fanfare, *Variations symphoniques*, *la Captive*, ballet sur un scénario de Lucien Solvay (bâti sur des motifs orientaux), *Princes Zonneschyn* (Princesse Rayon de Soleil), conte en 3 actes, qui dans la traduction française fut donné à la Monnaie, en 1907; *Zeevolk* (Gens de Mer), drame en 2 actes; *Rooversliefde*, drame lyrique en 1 acte, tous trois représentés au *Lyrisch Tooneel* d'Anvers, etc., etc. Il vient de publier un ouvrage, *le Tutti orchestral*, véritable étude anatomique de l'orchestre. — *Karel Mestdagh*, directeur du Conservatoire de Bruges (Académie); — *Martin Lunssens*, directeur de l'Ecole de musique de Courtrai; *Auguste de Boek*, professeur au Conservatoire d'Anvers, à qui l'on doit, entre autres ouvrages : *Théroigne de Méricourt*, *Songe d'une nuit d'hiver*, *le Roi des gnômes*, *Reinaert de Vos*, opéras représentés au *Théâtre Lyrique flamand* d'Anvers avec succès, *Flamma*, *Cendrillon* (ballet), *La Phalène*, créé à la Monnaie en janvier 1914. — *Emile Wambach*, directeur du Conservatoire d'Anvers; *Paul Lebrun*, directeur de l'Ecole de musique de Louvain; *L. Mortelmans*, « prince du lied flamand »; *Joseph Ryelandt*, compositeur de musique symphonique et religieuse, etc., etc.

Au groupe wallon : *Emile Mathieu*, né à Lille en 1840, directeur du Conservatoire de Gand, auteur des opéras : *Richilde*, *l'Enfance de Roland*, créé par Rose Caron à la Monnaie; *la Reine Vasthi*, tragédie inédite. M. Mathieu a composé aussi des cantates descriptives; *Le Houyoux*, *Freyr*, charmants tableaux très spontanés, dénotant un sens profond du pittoresque de nos paysages. *Erasme Raway*, dont l'œuvre *parnasienne* a de fervents admirateurs. *Sylvain Dupuis*, directeur du Conservatoire de Liège, qui dirigea l'orchestre de la Monnaie et des Concerts Populaires, où il succédait à Joseph Dupont; directeur de la chorale renommée *la Légia*. *Joseph Jongen*, professeur au Conservatoire de Liège, *Victor Vreuls*, directeur du Conservatoire de Luxembourg (grand-duché), les plus représentatifs du groupe issu de César Franck. *Théo Ysaye*, frère du célèbre violoniste, pianiste de talent lui-même, qui a donné des pages orchestrales de grande envergure, d'une nuance « debussyste », représentée aussi par certains des plus jeunes musiciens wallons. Je citerai encore : *Désiré Pâque*; *N. Daneau*, directeur du Conservatoire de Tournai; *H. Thiébaut*, auteur du *Juré*, directeur de l'Ecole de musique d'Ixelles; *A. Dupuis*, directeur de l'Ecole de musique de Verviers, dont la *Monnaie* a donné *Jean Michel*, *Martille*; *A. Biarent*, prix de Rome, de l'Académie de Charleroi; *F. Rasse*, directeur de l'Ecole de musique de Saint-Joess-ten-Noode-Schaarbeek; *P. Lagye*, auteur de 3 opéras dont il a aussi écrit les livrets, etc.

Et enfin, *Eugène Samuel-Holemann*, fils d'Adolphe Samuel; il occupe une situation spéciale dans notre mouvement musical. Agé de 50 ans, ce musicien, dont l'œuvre a subi la plus amère et injuste destinée, découvrit, il y a quelque trente ans, la voie des conquêtes modernes. Il employait, dès 1887, en effet, de façon systématique, et à son dire *essentielle*, les gammes par tons entiers. Il exposa ses théories, qui relient le stade actuel aux lointaines trouvailles de la diaphonie et de l'enharmonisme, dans un opuscule, devenu introuvable, édité par le *Guide musical* (1895). De ses quatre partitions lyriques, la seule connue est la *Jeune Fille à la Fenêtre* (poème de Camille Lemonnier).

Donnons un exemple de son écriture originale :





* * *

Il nous reste à mentionner les virtuoses, chanteurs, chefs d'orchestre et écrivains musicaux. Et tout d'abord les maîtres du violon, continuateurs des De Bériot et Vieuxtemps : *Eugène Ysaye, César Thomson,* illustres tous deux mondialement. Ysaye est compositeur. Il a fondé et dirige les *Concerts Ysaye,* où furent produits la plupart des compositeurs et virtuoses franco-wallons modernes. *César Thomson* a publié de nombreux arrangements des classiques. *Marsick, Parent, Chaumont, Zimmer,* etc. Les violoncellistes : *Joseph Jacobs* (mort à Gand en 1910) et *Edouard Jacobs* (né à Hal); les chanteurs *Van Dyck, Mme Héglon, Séguin, Jean Noté, Dufrane,* etc., etc. ; l'organiste *A. Mailly,* le pianiste *De Greef,* le hautboïste *G. Guidé,* codirecteur de la *Monnaie,* le corniste *Mahy;* les chefs d'orchestre *Ruhlmann* (Opéra-Comique de Paris), *L. Jehin* (Monte-Carlo), *Flon* (Lyon), *Verbruggen* (Londres), etc., etc.; les musicologues et publicistes *Maurice Kufferath,* directeur du *Guide musical* et de la *Monnaie,* qui a publié de nombreux ouvrages : *le Théâtre de Wagner de Tannhaüser à Parsifal* (6 vol.), *l'Art de diriger l'orchestre,* des Etudes sur *Fidelio, Salomé,* des traductions, etc., etc.; *Octave Maus,* directeur de l'*Art moderne* et de la *Libre Esthétique; Ernest Closson,* professeur au Conservatoire de Bruxelles, musicologue et folk-loriste averti, *Bergmans, Vanden Borren, Divelshauwers,* archéologues, etc.

* * *

Cette nomenclature pourrait, certes, s'allonger, car la Belgique est restée féconde en musiciens. Mais, participant de leur labeur et de leur lutte, nous sommes tenus, redisons-le, à la plus grande réserve en ce qui concerne les compositeurs du moment. Beaucoup n'ont point donné encore la mesure de leur talent. — On sait que nous avons voué notre effort d'autre part à l'affirmation de nos « jeunes » forces musiciennes, qui restent, mieux que l'essor économique, industriel et commercial qui fit notre réputation, l'expression du Rythme dont notre peuple marche aux utiles combats. Le simple aperçu que nous achevons (nous le développerons sous peu) a situé notre musique et ses maîtres à leur vraie place, dans l'histoire. — La pléiade actuelle, dans la dualité de ses tendances, rivales à la recherche d'un génie que les clartés lointaines ont si splendidement affirmé, émules pour la conquête de la Beauté, souveraine au-dessus des individus et des races, nous présage un épanouissement digne sans doute de ce grand passé.

LE CHANT POPULAIRE BELGE

Les deux races du pays ont leurs chants populaires assez nettement caractérisés. Ces chants sont-ils autochtones? Viennent-ils de la souche primitive, du pays voisin? Nul ne pourrait le dire. A première vue, il semble logique que les chants des régions flamandes aient une origine germanique, tandis que ceux de Wallonie soient de provenance française. Il n'en est pas toujours ainsi.

(Par *France* nous entendons les provinces immédiatement voisines de la Belgique, auxquelles celle-ci fut souvent réunie. Les plus proches sont l'*Artois* et la *Picardie*. Beaucoup de folk-loristes prétendent que c'est de l'Artois que viennent les principales chansons flamandes. On pourrait, à vrai dire, renverser la proposition. Il y a eu, sans doute, pénétration réciproque. L'infiltration flamande s'est étendue jusqu'au delà de Dunkerque, dont le nom signifie d'ailleurs *Eglise des dunes,* en flamand. La délimitation actuelle des frontières n'est pas exacte au point de vue « folk-lore », bien que la Flandre française ait été tout à fait francisée. On y parle néanmoins encore le flamand à plus

d'un endroit. De nombreux chants populaires de la Flandre française ont des paroles néerlandaises[1].)

Des chants d'origine germanique sont chantés en Wallonie aussi bien qu'en Flandre. Seulement, tout ce qui est devenu commun aux deux races acquiert une physionomie spéciale, qui les *nationalise*, en quelque sorte. Ils ont un caractère probablement très différent de celui qu'ils apportèrent du pays d'origine. Pour le *localiser*, en quelque sorte, c'est la poésie qui s'est adaptée aux phrases musicales. Pour ce faire, l'auteur, ou les auteurs, car il fallut souvent la collaboration de plusieurs poètes pour édifier un texte poétique, ont dû plus ou moins déformer la mélodie originale. De là des variantes, des changements souvent si radicaux qu'il est très difficile de reconnaître le chant primitif. D'ailleurs, qui pourrait reconnaître ou reconstituer le chant originaire? On en est réduit aux conjectures.

Quoi qu'il en soit, voici quelques spécimens de chants populaires des provinces belges, ayant un caractère bien spécial.

Généralement on classe les chants populaires en :

a) Chansons enfantines, jeux d'enfants, berceuses;
b) Chansons de fête (religieuses et autres, noëls, etc.);
c) Chansons d'amour, de noces;
d) Chansons de conscrits, militaires et de guerre;
e) Chansons de travail ou de métier;
f) Chansons à boire : comiques, satiriques, politiques, légères, « scies »;
g) Chansons à danser (rondes, etc.);
h) Chansons funèbres, de deuil, etc.

Il faudrait y ajouter les chants narratifs, légendes, etc., qui ont généralement beaucoup de couplets.

Il ne nous est pas possible de donner ici un exemple de tous ces genres. L'important nous paraît de choisir des *types*. On reconnaîtra dans la chanson des Flandres le souvenir des cités héroïques, dont l'histoire est toute d'orgueil, d'indépendance et de révolte. De même, les chants wallons ont la saveur du terroir : la Wallonie est un centre industriel très intense.

PREMIÈRE PARTIE

CHANSON DE FLANDRE

Voici d'abord les *Lieder* flamands :



RUZELIED. — Chant du Géant.

1. Tous ceux qui disent : Il vient, le géant,
Il vient, le géant,
en ont menti.

REFRAIN
Tourne toujours, géant, géant,
Tourne toujours,
Géant [gentil][2].

2. Çà, mère, mets le pot au feu,
Mets le pot au feu,
Le géant est ici.

3. Çà, mère, coupe une tartine,
Coupe une tartine,
Le géant est fâché.

4. Çà, mère, donne la meilleure bière,
Donne la meilleure bière,
Le géant est ici.

5. Çà, mère, ferme à présent le tonneau,
Ferme à présent le tonneau,
Le géant est soûl.

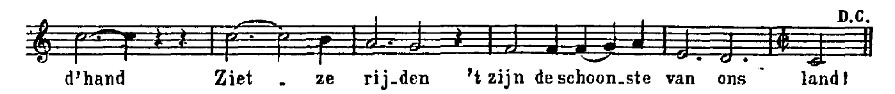
De Coussemaker attribue une origine scandinave à cette chanson : aux luttes des Ases contre les Géants. En réalité, elle sert à accompagner le défilé des géants, dans les cortèges appelés, en Flandre, *ommeganck* (les plus anciens sont ceux d'Anvers et de Wetteren; les autres, de Bruxelles, Courtrai, etc., en sont des imitations). Ces géants sont au nombre de trois ou quatre; à Anvers, c'est Druon Antigon, son épouse et leur fils. Dr. Antigon passe pour avoir été un tyran qui exigeait comme tribut, des passants, leur main, d'où *Ant-werpen*, main jetée (dans les armes de la ville d'Anvers figurent en effet une tour flanquée de deux gantelets). Cette légende est fantaisiste. *Antwerpen* semble plutôt provenir de *port*.

La mélodie est le *Conditor alme siderum* légèrement modifié; cette mélopée date, d'après Gevaert (*la Mélopée antique*), du XIIIe siècle et semble même remonter aux temps ambrosiens.



1. Voir le recueil de De Coussemaker, *Chants des Flamands de France*.

2. Il y a *gom*, qui rime avec *weeröm*.



Ros Beayerd. Le cheval Bayard.

1. Le cheval Bayard fait sa ronde
Dans la ville de Termonde.
Ceux d'Alost sont bien marris
Parce que c'est ici que trotte le cheval [Bayard.

2. Les quatre fils d'Aymon chevauchent,
Le glaive blanc en main,
Voyez-les chevaucher : ce sont les plus [beaux du pays.

3. Le cheval Bayard
est resté dans le feu.
Voyez le cheval Bayard réjoui
— très charmant.

Ce chant est aussi un accompagnement pour le personnage de l'Ommegang (ici plus spécialement de Termonde), qui représente le cheval Bayard[1] sur lequel sont juchés les quatre fils Aymon : Equus beyardus; equus quatuor filiorum Haymonis, — tempore Caroli Magni (d'après Kiliaan), c'est-à-dire que l'origine semble remonter au XIV[e] siècle (Charlemagne??).

La chanson est, d'après Van Duyse (*oud Nederl. Lied*), la propriété de la corporation, encore existante, des *Pynders* — hommes de peine — de Termonde, qui ont le privilège de porter le cheval de l'Ommegang. Le carillon de Termonde joue cet air journellement.

La mélodie est composée de deux parties. Le $\frac{6}{4}$ (2[e] partie) semble avoir été ajouté lors du célèbre Ommegang de 1754, organisé à l'occasion du 900[e] anniversaire de la translation des ossements des saints Hilduardus (Edouard) et Christiana (Chrétienne), patron et patronnesse de la ville.

Moderato

1^r CHŒUR

Alles wat immermeer 't Leven zag van den Heer, Is tot dienste van den mensch, Tot zijn vreugd en herte wensch. Al 't gediert, dat er leeft 't Zij het de aar de of zee doorzweeft Aan hem nut en duizend vreugden geeft.

2me CHŒUR

't Hert ont - sluit door het kruid; Wat uit de aar de jeugdig spruit, Geeft in den koe len meizyn zoete geuren uit; Het her - leeft en het groeit, Het schiet op en het bloeit, 't Maakt dat vreugd in al-le herten gloeit.

1^r CHŒUR

O aange naa-me tijd!

2me CHŒUR

O zoe-te vroo-lijk-heid!

ENSEMBLE

Als wij al-le de werken Des heeren bemerken; En daar-om dient ge-zeit: *rit.* Glo - rie *Tempo* zij lof en eer Duizend maal en nog meer Aan den goedentieren Op-per - heer!

Chanson hasseltoise.

1. Tout ce qui, en tout temps,
reçut du Seigneur la vie,
est au service de l'homme [son cœur.
pour son contentement et les vœux de
Tout le règne animal, qui vit
sur la terre, ou qui fend la mer,
lui donne mille choses utiles ou agréa- [bles.

2. Le cœur s'épanouit par la verdure.
Ce qui de la terre germine
donne au frais mai ses doux parfums,
[Tout] revit et grandit,
et croît et s'épanouit,
et fait que de tous les cœurs la joie res- [plendit (arde).

O temps agréable,
O douce joie,
Quand nous remarquons (voyons)
tous les travaux du Seigneur!
Et pour cela, qu'il soit dit :
Gloire à lui, loue et honoré
Mille fois et encore plus
Soit le clément Seigneur suprême.

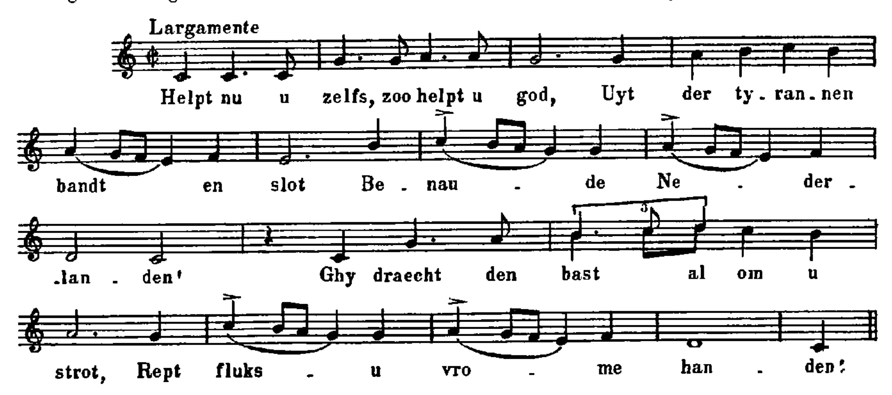
1. Beyard, bayart, signifie *brun* (*bai*).

Il y a trois autres strophes dans le même goût.

On a attribué la poésie de cette mélodie à Vondel, qui l'aurait écrite en l'honneur de Gillis van Vinckenron, — bourgmestre, « empereur de la noble gilde des Arbalétriers », de Hasselt, — vers 1637, quand le célèbre écrivain néerlandais séjourna en cette ville. D'autre part, selon le chevalier A. de Corswaven, cette chanson aurait été composée par Herman Van de Reyst, qui étudia douze années, sous la direction de Roland de Lassus, à la cour de Bavière, et qui en 1536 dirigea le collège de Sainte-Cécile de Hasselt.

Les folk-loristes sont d'accord que cette mélodie n'est pas si ancienne, et qu'elle doit dater de la fin du xviie ou du commencement du xviiie siècle. Il n'est pas douteux non plus que les paroles sont surajoutées à la musique; la prosodie, défectueuse, l'indique suffisamment.

Ce chant a trait au mois de mai (le renouveau), sur lequel beaucoup de musique a été composée pour les fêtes alors en honneur et dont un des épisodes les plus caractéristiques est la plantation d'un *mai*, un arbre de mai (symbole de la fécondation?).



Help(t) nu u self, soo help(t) u Godt. (Aidez-vous, vous-mêmes, et Dieu vous aidera)

1. Aidez-vous vous-même, ainsi Dieu aidera
hors des liens de la tyrannie,
Néerlandais timides,
pour porter le harnais à votre col
Elevez promptement vos nobles mains!

2. L'orgueil espagnol faux et brutal
vous envoya un bourreau sans Dieu
pour vous faire athées
et pour vous ravir votre argent.

Et ainsi de suite pendant neuf strophes. C'est un pamphlet musical très violent (on remarquera le caractère sombre et fanatique du chant).

Il a trait au 10e denier d'impôt dont le duc d'Albe frappa les Flamands, et auquel ils furent si hostiles.

La strophe 8 enjoint aux Flamands de choisir entre servir l'odieux tyran ou pour le combattre suivre le prince d'Orange. (Ceux qui suivirent le prince d'Orange étaient connus sous le nom de Gueux de Mer).

Le chant se retrouve dans le vieux Psautier de 1540 (*Soutcrliedekens*, n° 13).



stond, De ti - ran - nij ver - drij - ven, die mij her - te door - wondt!

Autre version de la même chanson. Elle est combinée avec la mélodie *Wilhelmus van Nassouwe* (*sol majeur*), Guillaume de Nassau, surnommé le *Taciturne*, — qui joua un si grand rôle dans l'histoire des provinces flamandes. Cet hymne est devenu un des chants nationaux des Hollandais.



Slaet... Battez...

1. Battez le tambour, la dire don daine
— — don don.
— — don daine
Vive le Gueux est à présent le mot d'ordre.

Les six autres couplets maltraitent violemment les Espagnols, *Pope et Papistes*.

Les deux derniers couplets sont des invocations au cardinal Granvelle et *au Prince* (Nassau, probablement).

La mélodie, qui date de 1556, se retrouve dans des chants antérieurs, notamment dans l'ouvrage *Het prieel der gheestel melodie* Bruges, 1609 (le berceau de la mélodie religieuse), où elle figure, en un rythme très alangui, comme chanson d'amour divin :

Les cœurs attristés amasseront de la joie
En voyant combien est beau le reflet du Ciel.

Dans le chant politique, l'accent est devenu d'une rudesse extraordinaire, et le rythme martelé du tambour y résonne avec un réalisme saisissant.



Het daghet...

1. « Le jour point à l'orient,
tout s'éclaire,
combien peu sait mon aimée,
ah ! où je m'en irai!

2. « Ah! s'ils étaient tous mes amis
ceux qui sont mes ennemis,
je vous conduirais hors du pays,
mon amour, mon amie.

3. « Où me conduirais-tu,
hardi chevalier bien intentionné ?
Je repose dans des bras chéris
toute grande.

4. « Tu reposes dans des bras chéris,
Tilo, ce n'est pas vrai.
Va sous le vert tilleul,
là il gît, frappé (terrassé). »

5. La fillette prit son manteau
et alla d'une traite
au vert tilleul,
où elle trouva le mort.

6. « Oh tu gis ici, frappé,
noyé dans ton sang!
Voilà ce que t'a fait ta gloire
et ta fierté (orgueil).

7. « Oh! tu gis ici, frappé,
(toi) qui me donnas la consolation!
Que me laisses-tu,
Sinon maint triste jour? »

8. La fillette prit son manteau
en s'en alla d'une traite
à l'huis de [chez] son père
qu'elle trouva clos.

9. « Ah! y a-t-il ici quelque seigneur,
ou quelque noble homme,
qui à enterrer mon mort
voudra m'aider? »

10. Les seigneurs se turent silencieux,
et ne firent pas de bruit.
La fille s'en retourna,
elle s'en alla en pleurant.

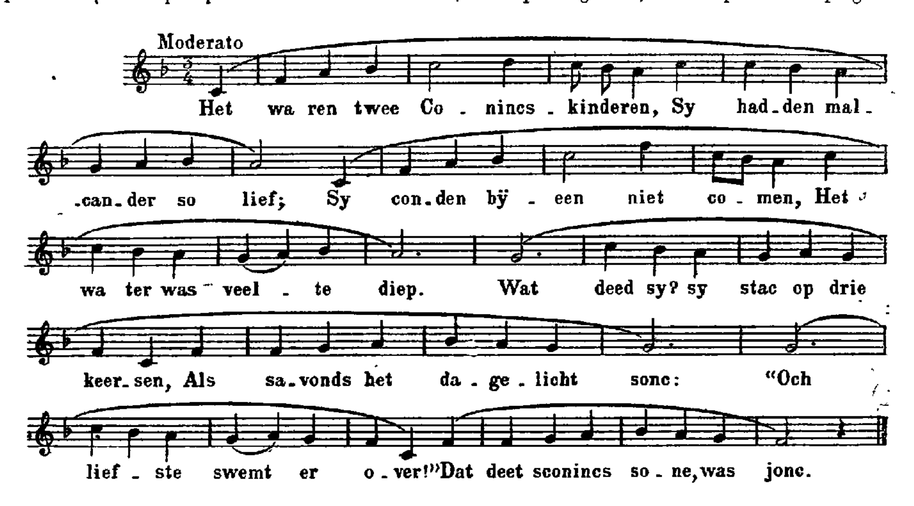
11. Elle le prit dans ses bras,
Elle le baisa sur la bouche.

12. Avec sa blanche épée,
elle creusa le sol
et le coucha, de ses bras blancs comme [neige.
dans la tombe.

13. « Maintenant, je veux me consacrer
à quelque cloître
et porter de noirs vêtements,
et devenir une nonnette. »

14. Avec sa claire voix,
la messe elle chanta;
avec ses mains blanches comme neige
elle sonna les clochettes.

Date du xv[e] siècle. Il en existe de nombreuses variantes, desquelles nous avons choisi la présente, qui nous a paru la plus parfaite. La notation usuelle (phrases coupées en mesures) nous a semblé s'adapter très mal à ce beau chant, auquel nous avons laissé sa coupe irrégulière, d'une expression si poignante.



Van 2 Piatngs.

1. C'étaient deux enfants de rois,
ils s'aimaient l'un l'autre,
ils ne savaient point se rejoindre.
L'eau était beaucoup trop profonde.
Que fit-elle? Elle alluma trois chandelles
Quand [le soir] le crépuscule tomba :
« O cher, viens, traverse à la nage. »
Ainsi fit le fils de roi, [encore] jeunet.

Dans les strophes 2 à 6, nous assistons à la noyade de l'amant; la fille du roi supplie sa mère de pouvoir aller se promener le long de l'eau, où elle rencontre un pêcheur qui repêche le cadavre de l'amant. Pour sa peine le pêcheur reçoit l'anneau d'or rouge que la fille a au doigt.

7. Elle prit son aimé dans ses bras,
et le baisa sur sa bouche :
« O bouche, si tu pouvais parler!
O cœur, si tu étais bien portant. »

8. Elle prit son amant dans ses bras,
et s'élansa avec lui dans la mer :
« Adieu, dit-elle, belle terre,
Vous ne me verrez plus jamais;
Adieu, ô mon père et ma mère
et toutes mes amies,
Adieu, ma sœur et mon frère,
Je m'en vais au royaume des cieux. »

C'est évidemment une variante du chant précédent. Elle comporte également de nombreuses mélodies qui diffèrent fort l'une de l'autre. Celui-ci est relativement moderne, xviii[e] ou même xix[e] siècle.

Jan Blockx a utilisé cette mélodie dans son opéra *la Fiancée de la mer*.



Daer war...

1. Il y avait un oiseau blanc comme neige,
sur le hallier épineux,
din, dou, daine,
sur le hallier épineux,
din, don, don.

2. Voulez-vous, monsieur, être le messager?
Monsieur, le messager je veux bien être,
din, don, etc.

3. Il prit la lettre dans son bec
et vola avec elle au-dessus des halliers,
din, don, etc.

4. Il vola avec elle jusqu'à la porte de l'amant :
« Dors-tu, veilles-tu, ou es-tu mort?

5. — Je ne dors, ni ne veille, ni suis mort,
Je suis marié depuis une demi-année.

6. — Es-tu marié depuis une demi-année?
Ce me semblait bien mille années. »

Ce chant date du xvi[e] ou xvii[e] siècle. Il en existe de nombreuses variantes, même en langue française (*le Messager d'amour*).



Naer oostland...

1. [Aux pays] d'Orient nous voulons aller
Par les vertes bruyères.
Là, il y a une meilleure cité.

2. Quand nous arrivons en Orient
Sous les belles hautes maisons,
Là on me laisse entrer,
On me souhaite la bienvenue.

3. Oui, nous serons les bienvenus,
Là, soir et matin,
Nous boirons le vin frais.

4. Nous buvons le vin dans des coupes
Et la bière aussi, tout notre soûl.
Là habite ma douce amante.

Selon Willems (le premier en date des archéologues musicaux belges), cette chanson aurait trait aux émigrations à l'Est — c'est-à-dire au nord de l'Allemagne — des populations du Brabant et des Flandres, où ils établirent des colonies agricoles dès le XIIe siècle. Le chant cité date du XVIIIe siècle.

Oostland, den Oost, — l'Est, le pays de l'Est,— est aussi appelé Rozeland, le pays des Roses.



Schoon lief ..

1. « Belle amante, comment dors-tu ici
Dans tes premiers songes?
Veuille t'éveiller et recevoir le mai
qui se dresse ici si beau.

2. — Je ne voudrais pas me lever pour un [mai,
ouvrir ma petite fenêtre,
plante ton mai où il te plait
— là-bas, dehors.

3. — Où pourrais-je le planter ou faire?
La nuit hivernale est froide et longue,
il laisserait de grandir (s'épanouir).

4. — Belle amante, s'il laisse de s'épanouir,
nous l'enterrerons
dans le cimetière près de l'églantier.
Sa tombe portera des roses.

5. Belle amante, et sur ces roses
le rossignol sautera (*sic*),
et, pour nous, à chaque mai,
chantera ses douces chansons.

Nous avons dit précédemment que le 1er mai donne lieu, en pays flamand, à des fêtes symboliques (peut-être d'origine païenne), dont la plantation d'un mai, ou arbre symbolisant le renouveau, la croissance, la germination.

Des folk-loristes ont vu dans le texte de cette mélodie une intention... leste. Il se peut. En tout cas, le symbole du Renouveau — la Nature se réveillant après le sommeil d'hiver quand *Mai* s'annonce — est plus conforme à la tradition et plus poétique. Comme toutes les chansons populaires, celle-ci compte des variantes dont nous citerons, à titre de renseignement :



Forme de Choral; se retrouve dans le *Nieuwen verbeterden husthof*, 1603, p. 68, sous le titre de « De mey die ons de groente geet », sur l'air de « Och leghd y nu en slaapt, etc. » (le Mai nous donne la verdure [les légumes]), sur l'air de « O! te voici gisante, endormie).



Recueilli à Wambèke, Brabant, par M. Pol de Mont, conservateur du musée de peinture d'Anvers.



Autre chanson de mai d'un tour mélodique très gracieux, originaire de Bailleul (Flandre française), et publiée par de Coussemaker (*Chants populaires des Flamands de France*).

Voici ce que de Coussemaker dit au sujet du singulier air qui suit :

« Ce curieux chant populaire était encore en usage à Bailleul vers 1840. Lorsqu'une jeune fille mourait, son corps était porté à l'église, puis au cimetière, par ses *anciennes* compagnes. La cérémonie religieuse terminée et le cercueil descendu en terre, toutes les jeunes filles, tenant d'une main le drap mortuaire, retournaient à l'église en chantant la *Danse des Vierges* avec une ferveur, un élan et un accent rythmique dont on peut difficilement se faire une idée. Le poêle qu'on rapportait à l'église était de soie couleur bleu de ciel; au milieu était une croix en soie blanche, sur laquelle étaient posées trois couronnes d'argent. Pareil poêle sert encore à l'enterrement des jeunes filles, mais le chant a cessé.

« Est-ce une coutume druidique? La coutume fut très répandue du temps de Charlemagne de danser sur les cimetières; le clergé a peut-être détourné les fidèles de ce jeu réprouvé, en lui donnant le caractère religieux. »

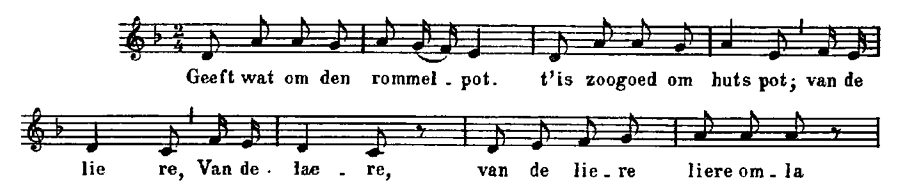
L'archéologue musical Böhme (*Geschichte des Tanzes in Deutschland,* 1886, I, p. 10) consacre quelques mots à la vieille coutume des Germains de danser et de chanter la nuit sur les tombes des morts, croyant par là éloigner les mauvais esprits. C'est à Léon IV (commencement du IXe siècle) qu'il faut attribuer l'interdiction de cette coutume.



1. Dans le monde il y a une danse;
Alleluia!
Là dansent les pucellettes.
Benedicamus Domino,
Alleluia, alleluia.

2. C'est pour Amelia,
Alleluia!
Nous dansons après (*sic*) les pucellettes.
Benedicamus Domino,
Alleluia, alleluia.

Le refrain « Alleluia » prend son origine dans un refrain religieux qui, tout comme le « Kyrie eleison », devint rapidement populaire (Docteur Knuttel, *la Chanson religieuse chez les Néerlandais avant la Réforme,* Rotterdam, 1906).

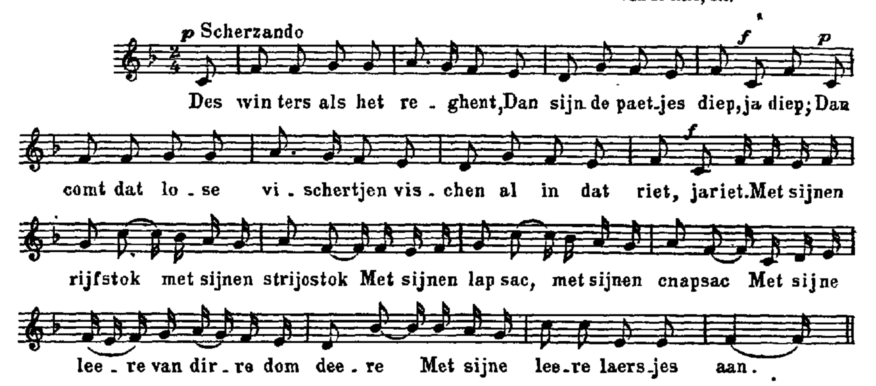




1. Donnez quelque peu au rommelpot[1],
C'est si bon pour l'hutspott[2]!
Van de liere, van de laere
— liere omla[3],
petites femmes, Dieu t'aide[4]! donnez la
[part de Dieu[5]!

2. Dieu m'a si longtemps aidé,
Que mes vaches sont traites,
Que mes moutons sont tondus,
Van de liere, etc.

3. Dieu m'a si longtemps...
Que je porte une barbe grise
Van de liere, etc.



Des winters... L'hiver...

1. L'hiver quand il pleut,
Les sentiers sont profonds.
Alors vient le rusé (petit) pêcheur
Pêcher dans les roseaux
avec son bâton[6]....
avec son sac.....
avec ses souliers de cuir.

2. Cette rusée (petite) meunière
S'en alla se poster sur sa porte
Pour que ce curieux (joli) (petit) pêcheur
Pût passer devant elle,
avec son bâton, etc.

3. « Que vous ai-je fait?
Que vous ai-je mal fait?
Que je ne peux passer paisiblement
devant votre porte
avec mon bâton, etc.

4. — Tu ne m'as rien mal fait,
Mais tu dois me baiser trois fois,
Avant que d'ici tu puisses t'en aller
avec ton bâton, etc. »

La mélodie date de 1840; elle fut composée par le poète Prudens Van Duyse, père de Fl. Van Duyse, auteur du considérable ouvrage *la Mélodie flamande,* auquel nous avons fait plus d'un emprunt. Elle devint rapidement très populaire. — Cette mélodie remplaça une plus ancienne encore très connue, et qui, d'après nous, doit être d'origine allemande.



1. Le rommelpot est un instrument populaire, aujourd'hui désuet, mais très répandu en Flandre autrefois. C'est un pot rempli d'eau, sur lequel est fixée une membrane percée d'un trou, dans lequel est passée une baguette. Le joueur de rommelpot tire, en va-et-vient, cette baguette, qui fait vibrer la membrane, d'où le nom onomatopique de *rommelpot,* pot qui roule, qui grommelle. C'était surtout un instrument de carnaval.

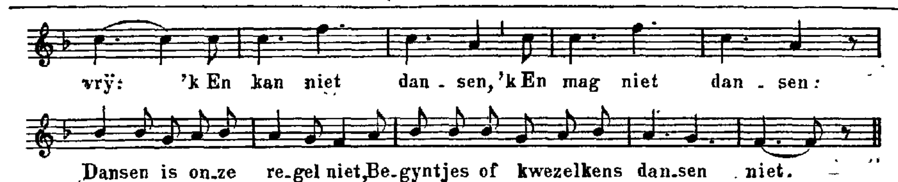
2. Hutspott : pot-au-feu, meli-melo de legumes et de viandes bouillies.

3. Mots sans signification, quelque chose comme tralala.

4. Dieu t'aide! Ceci est crié à pleine voix.

5. La part de Dieu, c'est-à-dire la part du pauvre, une aumône.

6. Ce refrain intraduisible est tout en allitérations.



Zeg kwezelke... Dis, petite béguine...

1. « Dis, petite béguine, veux-tu danser?
Je te donnerai un œuf.
— Mais non, dit la béguinette,
Je ne tiens pas à la danse;
Je ne sais pas danser,
Je ne peux —
Danser n'est pas notre règle,
béguinettes et nonnettes ne dansent point. »

2 et 3. Il est offert successivement à la béguine une vache et un cheval; elle répond toujours négativement.

4. « Dis, petite béguine, veux-tu danser?
Je te donnerai un homme (un mari).
— Mais oui, dit la béguinette,
Je ferai tout ce que je pourrai.
Je danse bien,
Je peux bien danser.
Danser est bien notre règle,
béguinettes et nonnettes dansent bien!

Est-ce une chanson satirique, ou simplement une ronde dansée? Les folk-loristes sont muets à ce sujet. Van Duyse range cette chanson dans la catégorie des *Airs a danser.*



Te Kieldrecht.

A Kieldrecht[1] (*bis*), là les filles sont hardies;
Elles courtisent jusqu'à minuit et dorment jusqu'au midi.
Je fauche, n'est-ce pas gentil[2], et dorment jusqu'au midi.

1. Quand elles se lèvent (*bis*),
Elles regardent les nuages;
Elles disent : « Quelle heure est-il?
Ma vache est là non traite. »

2. Quand elles sortent (*bis*),
Le sacristain les rencontre :
« Eh bien, sacristain, quelle heure est-il[3]?
Quelle heure vient de sonner?

3. — L'heure qui vient de sonner,
Vous pouvez bien le remarquer,
la grand'messe est de longtemps finie,
et le monde s'en revient de l'église.

4. Et quand il (le monde) arrive au pré,
Ils disent : « Vache Blare[4],
Me voici avec mon amoureux.
Cela ne va-t-il pas vous sembler étrange? »

Cette chanson est classée par F. Van Duyse sous la rubrique « chanson ménagère ou touchant la vie publique ».

De trois versions, celle-ci est la plus répandue.



1. Un père s'en allait par les champs (*bis*),
il prit la nonnette par la main,
hei! c'était *dans le* mai si doux
hei! c'était en mai.

2. Çà, père, tu dois t'agenouiller (*bis*),
Mais toi, nonnette, reste debout.

3. Çà, père, étends ta noire chape (*bis*),
que ta sainte nonne la foule (*aux pieds*).

4. Çà, père, donne à ta nonne un baiser (*bis*),
Tu peux le faire encore trois fois (*bis*).

5. Çà, père, soulève ta nonnette (*bis*)
et danse de nouveau gaiement avec ta poupée.

6. Çà, père, vous devez vous séparer (*bis*),
Mais (la) nonnette doit rester debout.

7. Çà, nonnette, veux-tu, à présent, choisir (*bis*),
Et prendre un autre père?

8. Çà, nonnette, tu dois t'agenouiller (*bis*),
etc.

1. Kieldrecht, localité de la province d'Anvers, frontière flamande hollandaise, en deçà de l'Escaut.
2. Assonances : fraiei, — maei.
3. Combien tard est-il?
4. Blare, Blare moie, surnom donné aux vaches, quelque chose comme la Roussette, la Blanchette.

La chanson reprend. C'est une ronde dont les paroles indiquent clairement la « mise en scène ».

Le romancier Conscience a placé ce chant dans la bouche des iconoclastes furieux, lorsque, sur la grand'place d'Anvers, ils firent un feu de joie des icônes religieuses qu'ils y avaient entassées (*l'Année des merveilles* [1566]).

Peu de chansons ont eu autant de popularité que celle-ci. De nos jours encore, toute la Flandre la connaît. Elle paraît même sous la forme d'un crâmignon (ronde) liégeois, avec ces paroles :

Me promenant le long du bois (*bis*),
J'ai rencontré' n femm' qui donnait,
Le long de la rivière (*bis, en chœur*).

Cette conclusion altère et dénature la mélodie originale.

On la rencontre encore dans plus d'un air populaire français ou allemand, avec des variantes.

Les origines de ce chant sont très anciennes, elles se perdent dans la nuit du temps.

La rythmique curieuse de ce chant (6/8 et 9/8 alternés) a donné lieu à des controverses nombreuses. Quelle est l'exacte mesure? Est-ce un 9/8 contracté ou, ce qui est plus vraisemblable, un 6/8 *allongé* aux chutes du vers?



Klein, klein kleuterken. Petit, petit bambin[1].

Petit, petit drôle! Que fais-tu dans le jardin?
Tu cueilles toutes les fleurettes, tu dévastes tout ici.
(petite) Maman[2] va gronder, petit père frappera,
Petit, petit drôle, depêche-toi de t'en aller.

Ce chant est assez récent, il est du XVIIe-XVIIIe siècle. A remarquer que la seconde partie de la mélodie a plus d'une analogie avec la chanson dansée (nº 11 de cette collection) *Sa Paterken*...



Tabak.

1. Y a-t-il quelqu'un venu de l'Orient
   Qui sache quelque chose? [indien
   N'a-t-il rien appris [au sujet] du tabac?
   Dites-moi :
   Est-il bon pour le sang humain de
   et s'il lui fait aussi *du bien*, [l'Homme
   Dites-le-moi.

2. Les petites femmes sont vilainement[3]
   Contre le tabac;
   Elles apprécient très peu ses vertus,
   et le blâment;
   Et prétendent que l'homme
   peut en dessécher,
   Y a-t-il quelque chose [de vrai] de cela?

3. Est-ce que le tabac dessécherait ainsi
   La nature de l'homme?
   Les petites femmes indiennes l'ont bien
   [toléré, etc.

4. Réprouveriez-vous [ainsi] le tabac?
   non, femme, non!
   Par lui, tout est arome,
   ainsi je le crois, etc.

5. Humer le tabac est médecine,
   Croyez-le!
   La cendre en est bonne pour le mal aux
   frottez-l'en! [dents,
   Ainsi la fumée, pour l'homme, de même,
   en est meilleure que l'ail[4],
   Quoique ce ne soit que de la fumée.

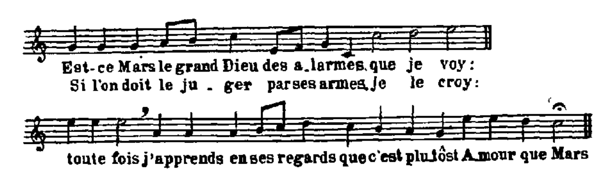
6. Toutes choses sont bien mesurées
   Selon l'ordonnance de la femme!
   Mieux vaut ne pas trop boire,
   Nous le savons,
   Mais fumez seulement pour le plaisir
   Une petite pipe, ou trois, ou quatre,
   Avec (en buvant) vin ou bière!

---

1. *Kleuter* signifie, a propos d'un enfant, petit éveillé, petit drôle.
2. La desinence *ke* est un diminutif familier en flamand : Mama = maman; Mamake = petite maman.
3. Veleynich.
4. Ou plutôt *herba salax* (Ovide).

« En 1622, des soldats anglais et néerlandais importèrent, dans les pays du Rhin et du Mein, l'habitude de fumer le tabac, qui, de là, se répandit dans les autres contrées de l'Allemagne. En 1626, le tabac fut, pour la première fois, implanté en Néerlande, un peu plus tard en Angleterre. » (Winkler Prins, *Encyclopédie*.)

Cette critique sur l'usage du tabac est adaptée sur une mélodie d'origine française, que l'on retrouve dans le recueil intitulé *Airs de différents autheurs mis en tablature de luth* par Gabriel Bataille, livre IV, Paris, chez Pierre Ballard, 1613, où elle est indiquée sous le titre de *Ballet pour madame*.



Les folk-loristes (Tiersot et autres) indiquent encore d'autres versions du même air.

Ce chant acquit en Belgique une grande popularité à la suite de l'emploi qu'en fit F.-A. Gevaert dans sa cantate *Jacob van Artevelde* (1863); il devint en quelque sorte le chant communal officiel de Bruxelles. (F.-A. Gevaert en fit encore le chœur final de son opéra *le roi d'Yvetot*, et plus récemment le motif principal de son *Chant vers l'Avenir*.)

DEUXIÈME PARTIE

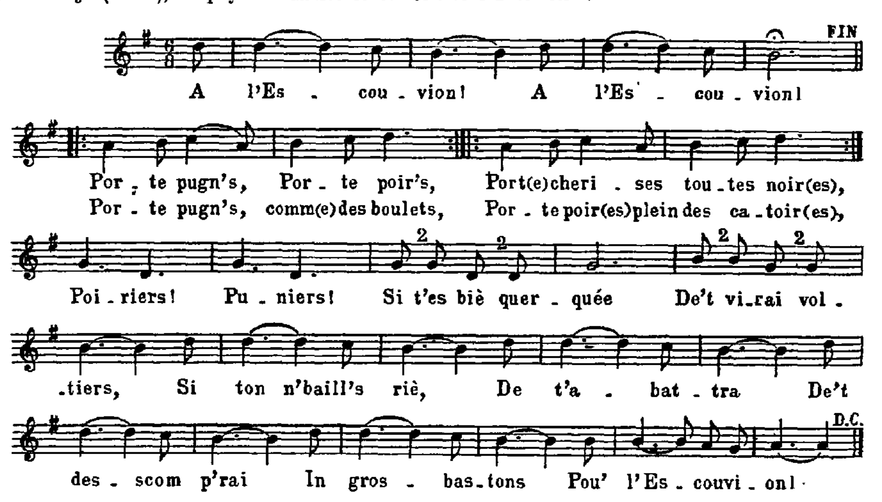
CHANSON DE WALLONIE

Les pays wallons comprennent le pays de *Liège* (Hesbaye, Herve, pays frontières), le pays de *Namur*, le *Borinage* (Mons), le pays de Charleroi et les contrées limitrophes, comme le Tournaisis, le Brabant wallon, etc.

On y parle un vieux patois français (langue d'oïl), qui varie d'un pays à l'autre; le langage du pays de Herve est très différent des patois borains ou namurois.

Les spécimens des mélodies que nous donnons ci-après sont d'allure vive et légère, d'autres de caractère tout à fait humoristique.

Ce n'est pas qu'il n'existe aussi, parmi les chants populaires wallons, des chants sentimentaux ou tristes. Mais, outre qu'ils sont peu nombreux, tous ont gardé fidèlement la physionomie de leur pays d'origine, qui est le plus souvent la France, parfois l'Allemagne ou la Belgique flamande. Il n'en est pas de même des crâmignons cités, qui ont bien acquis une « saveur de terroir ».



Chanson de l'Escouvion (La fête des Arbres).

A l'Escouvion! (*bis*)[1]
Portez prunes, portez poires,
portez prunes comme des boulets,
portez cerises toutes noires!
portez poires plein des paniers!
Poiriers, pruniers!
Si vous êtes bien « fruités »,
je vous verrai volontiers.
Si vous ne donnez rien,
je vous abattrai,
je vous découperai
en gros bâtons
pour l'Escouvion!

Des folk-loristes attribuent à ce chant d'invocation une origine très lointaine, peut-être druidique. Il a trait aux fêtes de l'*Alion*. (Voir ci-après.)

Chant du pays borain (Mons).

Chanson de l'Alion



Les folk-loristes prétendent que *Alion* viendrait de *Hélios*, soleil. Les fêtes de l'*Alion* consistent surtout en feux de joie (feux de la Saint-Jean; « bures » ou « brandons » du premier dimanche de Carême).

A l'examen, la texture de cette mélodie semble d'origine assez récente, française probablement.
Pays borain (Mons).



Les 3 Boreings. Les 3 Borains.

C'est peut-être la plus populaire de toutes les chansons du Borinage. Les autres couplets peuvent se résumer ainsi :

2. L'empereur, enfin,
Fit entrer les trois Borains,
Dedans un grand salon,
Demandant mille questions.
Ils ont annoncé à Sa Majesté
Que tous les Borains
Etaient pour leur souverain,
Qu'ils sont d'une vive ardeur
Pour soutenir leur empereur.
Toutes les dames d'honneur,
Sa Majesté, les seigneurs,
On(t) fait venir du vin, —
Bonne liqueur pour ces Borains, —
Biscuits, macarons,
Oranges et citrons.
Ma foi, ils ont mangé
A (la) table de Sa Majesté,
Buvant d'une vive ardeur,
A l'empereur.

4. L'un des trois a dit
Qu'il fallait savoir ceci,
Que sans faire d'embarras,
Les Borains sont bons soldats,
Frameries et Hautrages,
Cuesmes et Paturages,
Jemappes et Quaregnon[1],
Tous villages de grand renom,
Ils sont capables de faire feu
Sur tous les audacieux.

5. L'empereur, enfin,
Leur a fait beaucoup d'honneur,
Devisant avec eux
Assis au coin d'un bon feu.
L'un des trois Borains,
Ayant sa pipe en main,
Ma foi, il a fumé
Present (en présence) de Sa Majesté,
Offrant une pipe de tabac
A l'empereur le (et) roi.

5. L'empereur l'a prise;
Ma foi, il a souri!
Ma foi, il a fumé,
Trois Borains a ses côtés!
Voilà quel honneur
De voir un empereur,
Un de nos souverains
Au milieu des trois Borains;
Puis, il leur a accordé
Ce qu'ils ont demandé.

L'empereur dont il est question dans cette chanson si bon enfant semble être Joseph II d'Autriche. On sait que ce souverain eut maille avec les Belges, que ses réformes, incomprises, avaient révoltés.



1. Localités du pays borain.

-ri - e, Lan-dre-cies est en-viron-né D'dragons, hus-sards, einfan-te-

Più allegro

-ri - e. Cor___ de chass(e), trom-pette, ac-cor-dez-vous, Pour

an - non-cer à l'Empir(e) et par-tout. Et

l'on en-tend chan-ter à hau-te voix: Chas-sons la ten-

?(Di-sons not' ten-)

1ª 2ª

-dress(e) à l'Empe-reur rempli de gloi - re! Et -reur rempli de

All° vivo

gloi - re! Voi-ci l'en-ne-mi, Hors du

bois ils sont sor-tis, Hussards et houlans Sont du mê-me ré-gi-ment!

O quel gai honneur Aux vaillants chasseurs Qu'ont pris les Français, Les ont

rendus prisonniers! En-trez de ce cô-té-ci, Vous ver-rez l'en-ne-mi.

Le siège de Landrecies (chant du pays borain).

DEUXIÈME STROPHE

Dix mille hommes
Furent tués, blessés, dans cette terrible ba- [taille.

Dix mille hommes
Furent tués, blessés,
Ah! quelle cruausité (cruauté)!
La campagne entière

Ils ont bien fait la guerre,
S'ayant défendu,
Sans jamais s'avoir battu.
Ah! quel gai honneur, etc.

C'est là toute une cantate, qui rappelle les chœurs descriptifs si naïvement savoureux de Cl. Jannequin (*la Bataille de Marignan*).

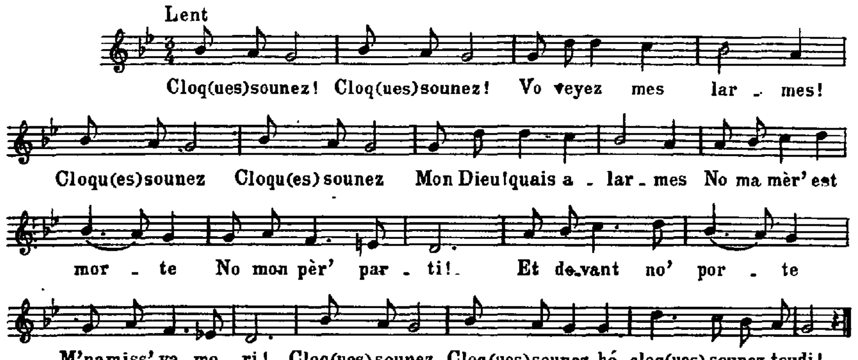
Landrecies est une ville française du département du Nord; elle fut assiégée en 1794 par les alliés, qui s'en rendirent maîtres le 30 avril. Le 17 juillet suivant, les Autrichiens, assiégés à leur tour par le général français Jacob et effrayés par une terrible sommation qui leur fut faite, se rendirent sans combattre. C'est probablement à cette circonstance que fait allusion le vers malicieux qui termine la deuxième strophe.

Ce chant est certainement d'origine française; le fait que le texte est français l'indique péremptoirement, la plupart des chants borains étant en dialecte wallon.

La Vache égarée (chanson du pays d'Ath).

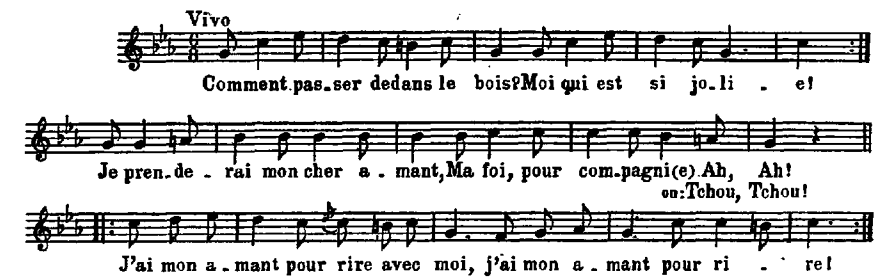


Les chants du pays d'Ath[1] ont été recueillis par feu L. Jouret, professeur au Conservatoire de Bruxelles, et originaire de cette localité.




Cloques, sonnez!

Cloches, sonnez! (*bis*)
Vous voyez mes larmes!
Cloches, sonnez! (*bis*)
Mon Dieu, quel(les) alarmes!
Ma mère est morte, mon père parti,
Et devant ma porte,
Mon ami va mourir...
Cloches, sonnez! (*bis*)
Cloches, sonnez toujours.



Comment passer dedans ce bois?

2. Je prenderai mon cher amant,
Ma foi, pour compagnie,
Quand nous fûm's au milieu des bois
Il commence à me dire :
Ah! ah!

REFRAIN
J'ai mon amant, etc.

Les autres couplets sont, délestés de leurs répétitions et du refrain :

3. Laissez-moi prendre un doux baiser,
Sur votre bouch', ma mie!
4. Prenez-en un, prenez-en deux,
Mais ne l'allez pas dire!
5. Car si mon papa le savait,
Il m'en ferait mourire.
6. Mais pour maman, je le sais bien,
Ell' ne ferait qu'en rire.
7. Elle sait bien ce qu'ell' faisait,
Quand elle était jeun' fille,
8. Avec mon papa Nicolas,
En haut de la prairie.
9. Comment passer dedans ce bois
Moi qui est (*sic*) si jolie!

VARIANTE :
Elle allait trouver les garçons
Sur l'herbette fleurie.

Ce chant, d'allure si décidée et si folâtrement sautillant, nonobstant sa tonalité mineure, est un *crâmignon*, c'est-à-dire une ronde dansée : les chanteurs se tiennent par la main et forment une sorte de farandole. C'est généralement un seul chanteur qui entonne le couplet, le refrain est repris en chœur. Parfois, pendant le *solo*, le chœur s'arrête de danser (ou plutôt de marcher en sautant) et repart au refrain.

Ce chant est cité par les folk-loristes Gothier[2], de Puymaigre[3] et Rolland[4]. Il paraît être d'origine lorraine, mais ce n'est pas certain.



1. Ath, petite ville du Hainaut (12,000 habitants).
2. Gothier, *Recueil de crâmignons français et wallons* (Liège, 1882).
3. Puymaigre, *Chansons recueillies dans le pays messin* (Metz, 18..)
4. E. Rolland, *Recueil de chants populaires* (Paris, 1883-86-87. 5 vol.



A Paris.

Voici les autres couplets, allégés des répétitions et du refrain :

2. Il y a trois jeunes filles,
Sautez,
L'une coud et l'autre file.
3. La troisième fait la cuisine.
4. Son père dit un jour : « Ma fille,
5. — Conservez bien votre honneur.
6. — Il est trop tard, répond-elle.
7. — A qui l'donnas-tu, ma fille?
8. — Au plus rich' meunier d'la ville!
9. — Que t'a-t-il donné, ma fille?
10. — Il m'a donné cinq cent mille.
11. Puis un grand sac de farine. »
11. A Paris, la noble ville, etc.

Cité par Gothier et Poymaigre (Lorraine).

C'est, comme le précédent, un crâmignon.



Harbouya.

Crâmignon humoristique. Les alternances de *soli* et de *tutti* se font avec une emphase comique et une voix pleurarde, avec des *portamenti* lamentables (indiqués dans la musique par une *appogiature* aiguë liée à un *ré* grave).

C'est un crâmignon connu dans tous les pays wallons, avec quelques variantes locales. Il y a cinq autres couplets dans lesquels Harbouya est affligé des maux les plus horribles.

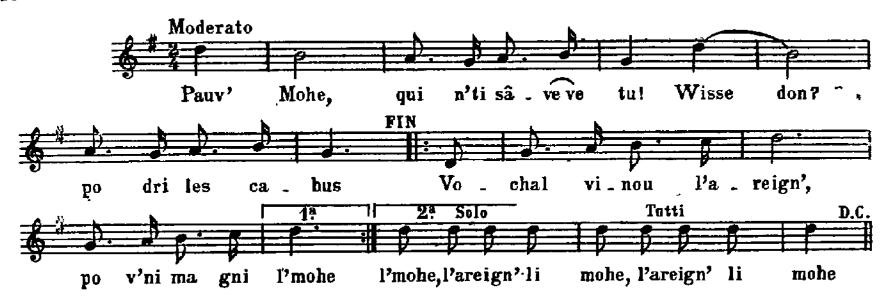
Harbouya est synonyme de pauvre hère sans feu ni lieu. Ce serait, en somme, un chant de mendiant mystificateur.



Noste Agne.

Notre âne (*bis*)
Qu'avait si froid aux pieds,
Mon père lui a fait faire
Des souliers, par le cordonnier,
Doublés de gris papier
Solidri,
Doublés de gris papier.

Encore un crâmignon humoristique. Il y a d'autres couplets dans lesquels on affuble l'âne de pièces d'habillement diverses.



Pauvre mouche.

Pauvre mouche, pourquoi ne te sauves-tu?
. . . .
Voici venir l'araignée,
Pour (venir) manger la mouche,
Pauvre mouche, etc.

Les six autres couplets font dévorer l'araignée par l'oiseau, l'oiseau par le chat, qui est battu par le chien, lequel est battu par la femme, qui enfin est battue par l'homme. En sorte que le sixième couplet se « dévide » comme suit :

Voici (al) viniou in homm'
Po v'ni batte la feumme;
L'homme so l'feumme,
La feumme so l'chin,
L'chin so l'chat,
Li chet so l'airchi,
L'airchi so l'aregne,
L'aregne so l'mohe...

Voici une variante de ce crâmignon, connu de toute la Wallonie :

L'chasseu mogni l'rinaud,
L'rinaud lu poïl,
Li poïl l'ballô,
L'ballô l'arégn,
L'aregn li mohe...
Pauveve mohe! qui ni te sauveve-tu?
(Le chasseur mangea le renard;
le renard, la poule;
la poule, le hanneton;
le hanneton, l'araignée;
l'araignée, la mouche...
Pauvre mouche! que ne te sauvas-tu!)

René LYR, Paul GILSON, 1914.